spex

Magazin für Popkultur

Nov / Dez 2011
5,50 Euro
www.spex.de

Österreich 6,30 EUR
BeNeLux 6,50 EUR
Italien / Spanien 7,45 EUR
Schweiz 11,00 SFR

Postvertriebsstück
Gebühr bezahlt / G6952

CD IM HEFT, 15 TRACKS
NOEL GALLAGHER | DUM DUM GIRLS / NEON INDIAN | ZOLA JESUS / MUTTER | U.A.

Musik
ZOLA JESUS
MGMT
DAVID GUETTA

Biopop
BJÖRK, FEIST & CAMILLE
Retten sie unseren Planeten?

Debatte
HITLER-HITS
Warum Nazi-Symbole so populär sind

Special
SPIELKRITIK
Games zwischen Flachsinn und Feuilleton

Mode
MICHEL GAUBERT
Lagerfelds Sound-Designer im Interview

Perspektive
DAVID SIMON
In Baltimore mit dem *The Wire*-Creator

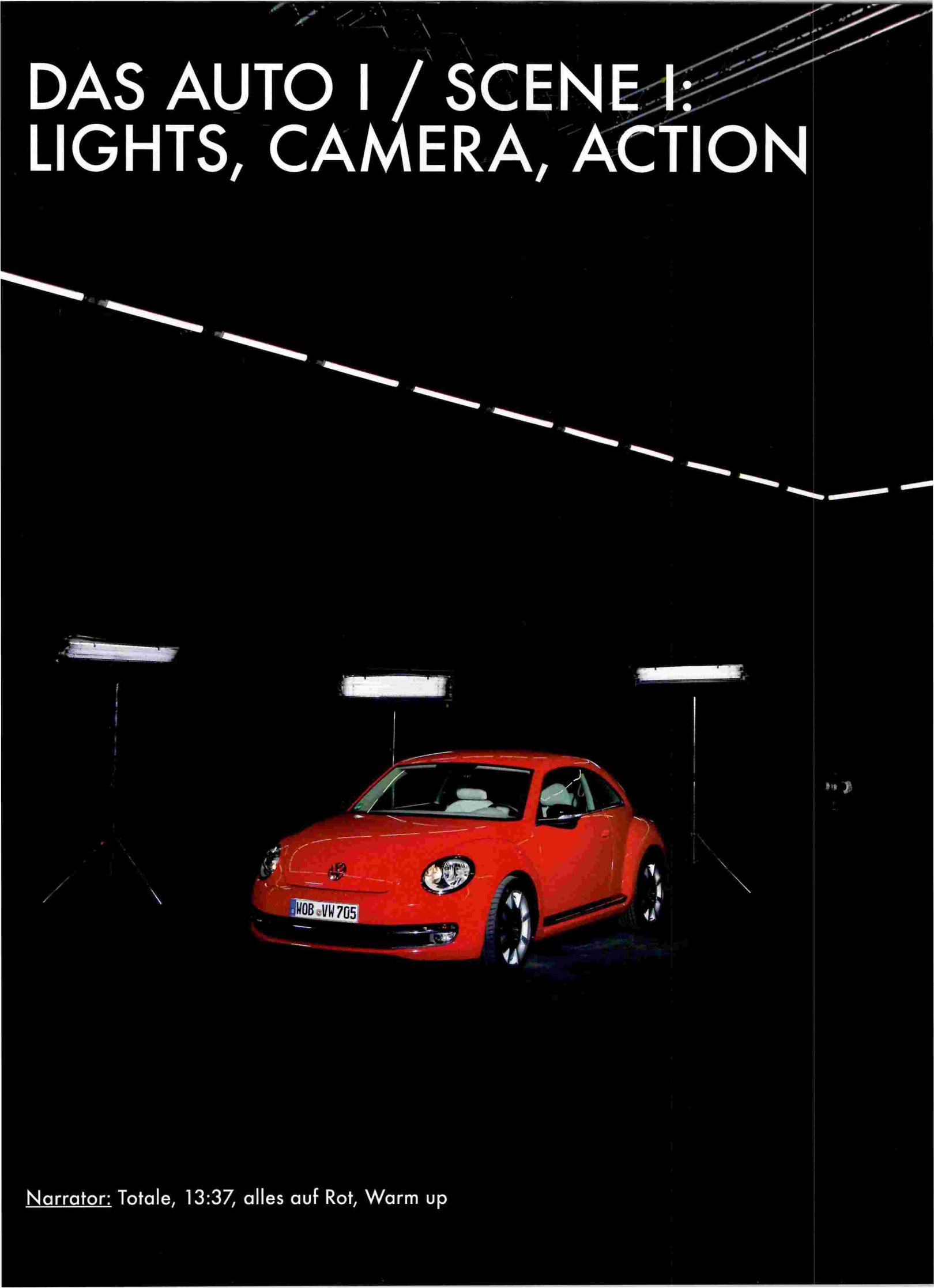
NOEL

GALLAGHER: »Techno ist geil«

06
4 199151 605502

HvE
HERR VON EDEN
OOMMM

DAS AUTO I / SCENE I: LIGHTS, CAMERA, ACTION



Narrator: Totale, 13:37, alles auf Rot, Warm up

Narrator: Detail, 13:39, Mann, Frau, Make up, Dress down

DAS AUTO I / SCENE II: LIGHTS, CAMERA, ACTION

Narrator: Zoom, Blur, 13:53, B/W, unknown female

Narrator: Totale, 13:57, finishing touches, bereit zum Start

Fotografie – Martin Bilinovac, Fotoassistenz – Martin Schwandt, Hair & Make-up – Catrin Kreyss, Model – Ada & Idir

I n h a l t

s. 18
EMIKA
Text — Lutz Happel

s. 20
ACTIVE CHILD
Text — Thomas Hübener

s. 22
BJÖRK / FEIST / CAMILLE
Text — Jan Kedves

Diese Sängerinnen bilden im Herbst den Gegenpol zur Schwemme chromblitzend-kühler Maschinenfrauen im Pop – mittels Landlust-Kitsch und biodynamischer Natursongs.

s. 26 Vorspiel für
DAVID GUETTA
Interview — Jan Kedves und Ralf Krämer

s. 30
DANIEL LOPATIN / PURO INSTINCT
Texte — Aram Lintzel und Tobi Müller

s. 36 Titel
NOEL GALLAGHER
Interview — Jenni Zylka

Ohne seinen Bruder ist er ganz zahm – hat unsere Autorin in London festgestellt. Sie sprach mit Noel Gallagher über seine erste Soloplatte, seine Affinität zu Techno und vieles mehr.

s. 42
ZOLA JESUS
Text — Jens Balzer

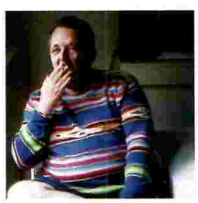
Es gilt einen neuen Star zu feiern! Nika Roza Danilova alias Zola Jesus erweckt die Morbidität des Gothic zu neuem Leben. Ihr Album *Conatus* hinterlässt die Redaktion restlos begeistert.

s. 50 Special
GAMES

Es heißt, das Game sei angekommen. Nur wo? Am Rande der Übersättigung? Am Wendepunkt eines spannenden Diskurses? In unserem Special schreiben Thomas Lindemann und Heiko Gogolin, dazu gibt es ein Interview mit Nate Simpson.

s. 58
MODE
Fotografie & Artwork — Kathrin Müller-Heffter

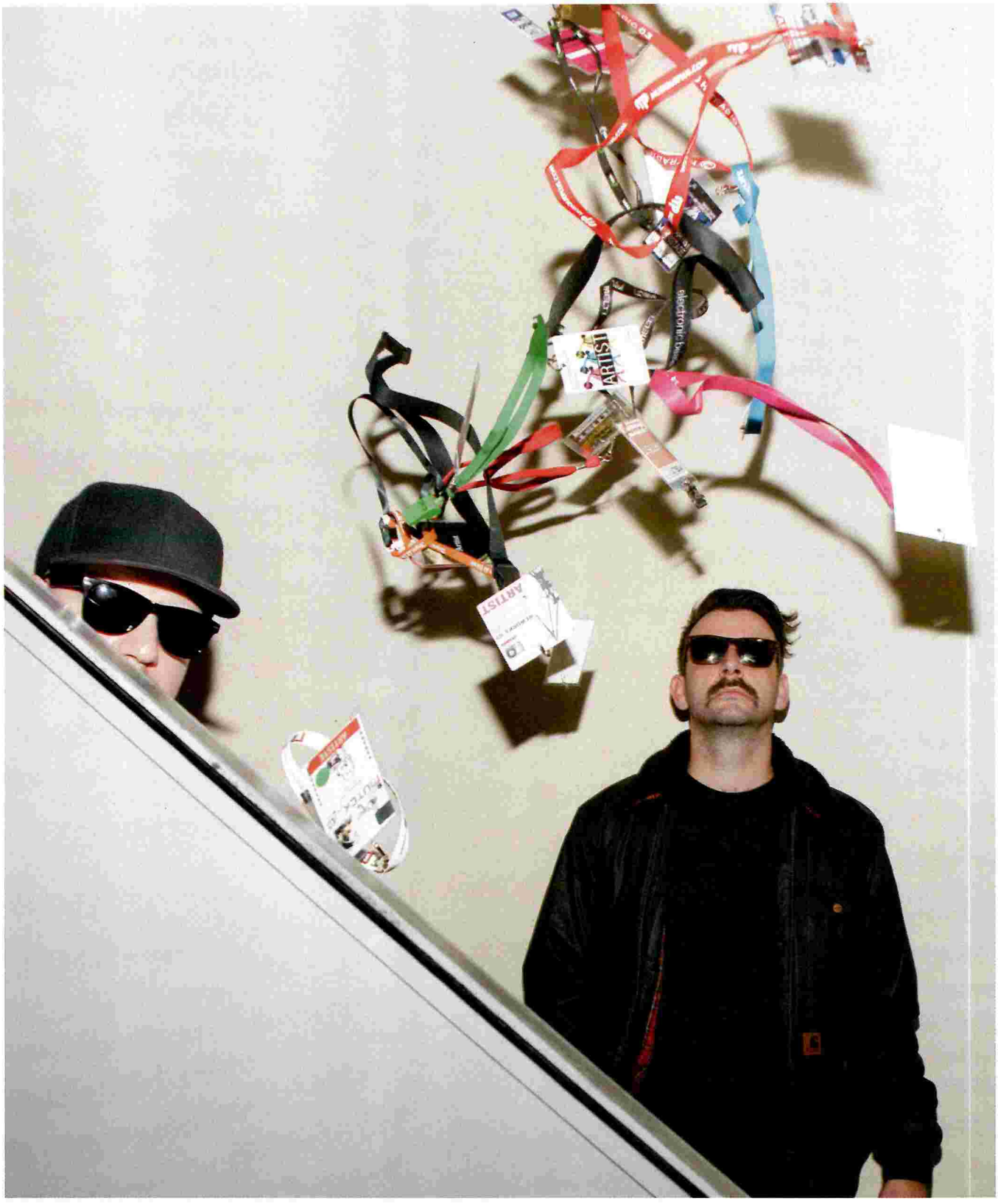
s. 68 Mode-Interview
MICHEL GAUBERT
Interview — Jan Kedves



Der Pariser Fashion-DJ ist im Auftrag von Karl Lagerfeld für die Musik bei Chanel-Schauen zuständig. Im Interview spricht er über Lara-Croft-Soundtracks und Tanzstunden mit Karl.

CARHARTT PRESENTS

© Carhartt inc. U.S.A. ® carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, MI 48121, U.S.A.



MODESELEKTOR - MONKEYTOWN

NEW MODESELEKTOR ALBUM "MONKEYTOWN" OUT IN OCTOBER FEATURING ANTI POP CONSORTIUM, THOM YORKE, BUSDRIVER, MISS PLATNUM, OTTO VON SCHIRACH & PVT. SELECTED MONKEYTOWN EUROPEAN TOUR DATES IN YOUR AREA:

29.09.11 BERLIN - ASTRA / 25.10.11 NEUMARK - PRESSURE FESTIVAL / 26.10.11 JENA - KASSABLANCA / 27.10.11 FRANKFURT - BATSCHKAPP
30.10.11 KÖLN - GLORIA THEATER / 31.10.11 MÜNCHEN - BACKSTAGE / 01.11.11 WIEN - FLEX 04.11.11 GENF - L'USINE
01.12.11 LEIPZIG - CONNE ISLAND - 20 YRS INTRO / 02.12.11 HAMBURG - ÜBEL UND GEFÄHRLICH / 03.12.11 STUTTGART - SEMF

WWW.CARHARTT-WIP.COM | WWW.MODESELEKTOR.COM | WWW.MONKEYTOWNRECORDS.COM

carhartt
WORK IN PROGRESS

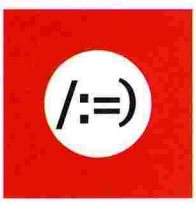
s. 76
BILL CUNNINGHAM NEW YORK
Text — Carmen Böker

s. 80
RYAN TRECARTIN
Text — Esther Buss

Der amerikanische Medienkünstler begreift die Gegenwart als Aufforderung zum sensorischen Overload – und gilt mit seinen Videos als Shooting Star der Kunst.

s. 86
DESTROY ALL MONSTERS MAGAZINE
Text — Dominikus Müller

s. 90 Debatte
HITLER-HITS UND NAZI-KITSCH



Nazi-Skandale sind aus den Schlagzeilen nicht wegzudenken, und auch die Popkultur bleibt nicht sauber. In einem Roundtable-Gespräch und mit einem Beitrag von Klaus Theweleit widmen wir uns der Frage, wo Spaß aufhört und faschistisches (Un)Bewusstsein anfängt.

s. 100
THOMAS MELLE
Text — Sebastian Hammelehle

s. 102
MEEK'S CUTOFF
Text — Ralf Krämer

Trinken, Reiten, Schießen! Die Regisseurin Kelly Reichardt krempelt das amerikanischste aller Kinogenres, den Western, auf links.

s. 106
I'M NOT A F**KING PRINCESS
Text — Esther Buss

s. 108
KRITIKEN

Platte der Ausgabe — MGMTs *Late Night Tales*
Text — Diedrich Diederichsen

Rezensionen zu Lana Del Rey, Dum Dum Girls, Grace Jones, Justice, M83, Mutter, Radiohead, Thees Uhlmann, Mirel Wagner u.v.a.

s. 128 Perspektive
DAVID SIMON

Sein Reportageband *Homicide* ist vor kurzem auf Deutsch erschienen. Thomas Groß hat David Simon, den *The Wire*-Creator und »Balzac für unsere Zeit«, in Baltimore getroffen.

s. 138
SPEX PRÄSENTIERTE

s. 140
REAKTIONEN!

s. 144
IMPRESSUM

s. 146
SPEX VOR 16 JAHREN
Jörg Heiser trifft Björk

Barbour
HERITAGE COLLECTION
www.barbour.com

E d i t o r i a l

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

Das Model aus unserem Games-Special im *Resident Evil*-Shirt.
Foto — Claudia Rorarius

Flash! – Nur zehn Minuten (das Zeitfenster, in dem man ein Ei hartgekocht bekommt) standen unserem Fotograf Dan Wilton zur Verfügung, um Noel Gallagher ins beste Licht zu rücken. Nicht, dass Gallagher mies drauf gewesen wäre – wie Jenni Zylkas Interview beweist. Er kann nur eben Kameras nicht leiden, Posieren ist nicht sein Ding, und manche sagen, dies mache ihn erst zu Noel Gallagher. Drei Stunden Zeit hingegen nahm sich Zola Jesus nach ihrem Auftritt beim Dockville Festival in Hamburg; bis früh in den Morgen modelte die kalifornische Goth-Reanimateurin für Adrian Crispin und Ann-Kathrin Obermeyer in gespenstischen Hotelfluren – was umso unheimlicher wirkt, wenn man bedenkt, dass sich die Originalpolaroids, jetzt, da sie gescannt und gedruckt sind, längst im Prozess ihres Verblassens befinden. Ob die Shootings für Spex nun aber Stunden oder Minuten dauern: Wir sind stolz, den Großteil unserer Texte mit selbst produzierten Fotos bebildern zu können.

*

Pow! – Dass Björk längst in ihrer ganz eigenen Liga spielt, bedeutet im Falle des neuen Albums *Biophilia* eine besondere Herausforderung für die Kritik. Das Werk ist nicht einfach Album, sondern *App-Album*, *edukatives Musikgame* – oder soll man es *intuitiv-interaktive Öko-Oper* nennen? Wir behandeln das ambitionierte Projekt an zwei Stellen in dieser Spex: Im Text über den Biopop von Björk, Feist und Camille keimt die Frage auf, ob Björk möglicherweise ihre Erweiterung ins Tablet-Format nur ersonnen hat, um davon abzulenken, dass ihre neuen Songs allein nicht tragen? Im Games-Special wiederum nähert sich Heiko Gogolin *Biophilia* von der technischen Seite: In seinem Text zu Pop und Computerspielen findet der ehemalige Chefredakteur der Games-Zeitschrift Gee Björks App-Offensive »ungemein verspielt«, aber auch »überraschend hässlich«.

*

Grrrr! – Unsere Follower in den sozialen Netzwerken werden es bereits bemerkt haben, die HeftleserInnen seien hiermit darauf hingewiesen: Wir haben einen neuen Onlineredakteur. Thomas Vorreyer heißt er, geboren wurde er 1990, am liebsten trägt er Schwarz – wer mehr erfahren will, blättere eine Seite weiter zu den *MitarbeiterInnen der Ausgabe*. Wir können versichern: Es gibt absolut keinen Grund für diesen jungen Mann, sich die Hand vors Gesicht zu halten – außer vielleicht schüchterne Bescheidenheit. Hauptsache, unsere Website spex.de fühlt sich gut betreut. Seit Anfang September schnurrt sie. Willkommen, Thomas!

*

Zoom! – In nur zweieinhalb Monaten wird 2011 Vergangenheit sein, und das bedeutet auch: Mit dem nächsten Heft kommen der Spex-Jahresrückblick und der Leserpoll. Wie immer möchten wir unsere LeserInnen hier also duzen und fragen: Was waren die Alben/Songs/Serien/etc., die Euch in diesem Jahr begeistert haben? Die Teilnahme ist möglich unter www.spex.de/leserpoll2011. Es gibt natürlich Belohnungen.

Und jetzt viel Spaß mit dieser Ausgabe!

Jan Kedves und Wibke Wetzker

Barbour
HERITAGE COLLECTION
www.barbour.com

M i t a r b e i t e r I n n e n

Adrian Crispin

Geboren wurde Adrian Crispin in Mexico City, seine Eltern zogen mit ihm nach New York, seine Zwanziger verbrachte er großteils in Paris. Stets dabei hatte Crispin seine Kamera. Sich selbst erkennt er weniger in Bildern als in Worten, die andere über ihn sagen. »Du bist die Judy Garland der Fotografie. Keep on singing!«, hat ihm zum Beispiel der befreundete Künstler Jaime Zeccola geschrieben. Eine andere zauberhafte Stimme setzte der längst wieder in New York lebende Crispin für diese Spex ins Licht: Zola Jesus – allerdings in Hamburg und auf Polaroids, deren Originale bereits bei Erscheinen dieses Heftes komplett verblasst sein werden.

Heiko Gogolin

Schon als Steppke stellte Heiko Gogolin sich vor, wie toll es wäre, den ganzen Tag vor der Glotze abzuhängen und dafür bezahlt zu werden. Leider musste er sich nach vier Jahren als Chefredakteur des Gameskultur-Magazins *Gee* im letzten Mai trotz steigender Verkaufszahlen dem Endgegner so manchen Print-Magazins geschlagen geben: sinkende Werbeeinnahmen. Die folgende radikale Transformation der *Gee* in eine App nutzte Gogolin zum Absprung. Nun arbeitet er weiter als DJ und Mitbetreiber des Plattenlabels Pingipung, das seit neun Jahren Musik zwischen Afrobeat und Chanson Dub veröffentlicht. In dieser Ausgabe führt der 37-Jährige seine beiden Leidenschaften zusammen und schreibt über Musik in Spielen.

Jenni Zylka

Die bekennende Geheimagentin Jenni Zylka ist eigentlich eher Blur- als Oasis- und eher Slade- als Sweet-Fan. Aber das konnte sie in London gegenüber dem sehr freundlichen Noel Gallagher beim Interview für diese Spex glücklicherweise gut verbergen. Seit Langem beschäftigt sie die Frage, wieso es eigentlich keine Mods mehr gibt, sondern nur Ex-Mods. Nach dem Treffen mit Noel in London schaute sie sich noch schnell im Laden seines verhassten Bruders in der Carnaby Street um. Dort gibt es für unglaublich viel britische Pfund Mod-Klamotten für reiche männliche Ex-Mods. Jenni Zylka wünscht sich lieber eine Zeitmaschine, damit könnte sie mal eben 35 Jahre in die Vergangenheit reisen.

Thomas Vorreyer

Das Gerade-noch-Wendekind wollte eigentlich Luft- und Raumfahrtingenieur werden, oder zumindest Industriedesigner. In der Pubertät verfiel Thomas Vorreyer mit den Libertines der Musik. Ein Sog, wie sich bald herausstellte. So ging er statt zur ESA erst einmal als Stadtmagazin-redakteur, Schülerradioleiter, Musik-TV-Mann und Abiturient nach Magdeburg, für das Politikwissenschaftsstudium schließlich nach Berlin. Nebenher zog er das Onlinemagazin aufgemischt.com groß, für welches er mit S.C.U.M. im Proberaum saß, sich an Dizzee Rascal die Zähne ausbiss oder mit Gang Gang Dance frühstückte. Eine ordentliche Vorbereitung für die Spex also, wo er jetzt als Online-Redakteur seine Brötchen schmiert und in dieser Ausgabe M83 rezensiert.

Neues von unseren AutorInnen

Daniel Richter
1001 Nacht
Snoeck

Daniel Richters aktuelle Ausstellung läuft noch bis zum 6. November in Hannover. Sie trägt den Titel *1001 Nacht,* spannt aber ihren Referenzrahmen weit über die morgenländische Weltliteratur hinaus. Im Verlag Snoeck erscheint der Katalog zur Ausstellung, inklusive eines Textes unseres Autors Kito Nedo.

Burkhard Beins u.a. (Hrsg.)
echtzeitmusik berlin
Wolke Verlag

Vor einem Jahr feierten die Berliner Echtzeitmusiker groß ihren 20. Geburtstag. Nun ist auf 400 Seiten auch die adäquate Festschrift erschienen. Spex-Autor Björn Gottstein sagte nicht Nein, als er gebeten wurde, sich für diese *Selbstbestimmung einer Szene* mit ihrer Verweigerungsästhetik auseinanderzusetzen.

Barbara Eder u.a. (Hrsg.)
Theorien des Comics
Transcript Verlag

Dies ist keine Bildergeschichte – Über Michel Foucault, René Magritte und George Herrimans Krazy Kat-Comics lautet Jens Balzers Beitrag in diesem Reader zur internationalen Comic-forschung, der zu Recht all jene Banausen schimpft, die Comics nur als Kompositum mit -Strips oder -Verfilmungen wahrnehmen.

BEI MIR DREHT SICH ALLES.
DANKE, ARTE!
arte
VINYLMANIA. DAS LEBEN IN 33 UMDREHUNGEN
AM DONNERSTAG, 3. NOVEMBER, 22.25 UHR.
DIE SCHALLPLATTE IST ZURÜCK!
EIN DOKUMENTARFILM ÜBER DIE NEUE LIEBE ZUM VINYL.

SPEX Leserpoll — 2011

bester SONG
bestes ALBUM
bester NEWCOMER
bestes MUSIKVIDEO
bester FILM
bestes BUCH
beste SERIE

1. PREIS

1x
***Monster-Beats*-Kopfhörer**
von Dr. Dre™

Im Who-is-Who des Hiphop gilt er als Perfektionist, kein Wunder also, dass sein Name als Marke nur für das Beste in Sachen Hi-Fi herhält. Dieser Kopfhörer ziert nicht nur die Köpfe der Profis, er ist auch ein Allrounder, über den Musik jedes Genres ihren einzigartigen Sound kraftvoll und klar entfaltet. Mit 3,5 mm Anschlusskabel, iSonic Talk-Kabel und Klinke-Adapter.

*

2. PREIS

PRO qm

1x
Büchergutschein im Wert
von 100 Euro von Pro qm

2007 bezog der beste Designbuchladen der Welt mit Stroboskoplicht und Diskonebel feierlich sein neues Zuhause in der Berliner Almstadtstraße. Als »Fachbuchhandlung für Stadt, Politik, Pop, Ökonomiekritik, Architektur, Design, Kunst, Theorie« ist Pro qm auch eine Fundgruppe für schöne Magazine. Der Gutschein kann entweder direkt im Laden oder im Onlineshop eingelöst werden.

*

3. PREIS

3 Paar
Damen-Gummistiefel
Model *Ellie* von Kamik

Kaum ist der Sommer vorbei, beginnt die Vorfreude auf die nächstjährige Festivalsaison. Ideal geeignet dafür wie auch für die aktuellen Herbstregentage sind diese schönen kanadischen Rainboots von Kamik. Sie sind innen weich, außen dicht, erstaunlich leicht und komplett recycelbar. Erhältlich in den Farben Black, Chocolate oder Egg in den Größen 6 bis 11 (Damen). Natürlich auch für kleine Männerfüße.

*

4. PREIS

1x
Rucksack Model *Karter*
aus der Serie *Core* von Eastpak

Mit diesem Rucksack bringt man Laptop oder iPad sicher zur Uni, ins Büro oder Internetcafe und wieder zurück nach Hause, dafür sorgt ein stabiles separates Innenfach. Alles andere passt in die extragroße Fronttasche. Selbst vollgepackt macht der *Karter* einen schlanken Rücken, und der dankt es einem wegen der bequemen Gurte, Rückenpolsterung und flexibel verstellbaren Zugbänder.

*

5. PREIS

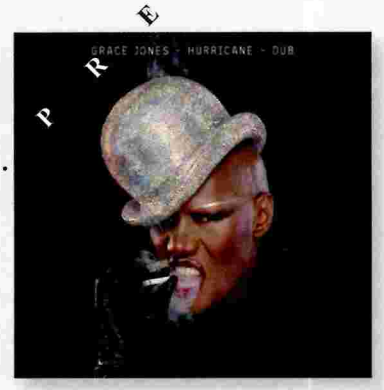
3x
The King's Speech /
Die Rede des Königs

Immer wieder gern gesehen: der Oscar-Abräumer von Regie-No-Name Tom Hooper. Im Zentrum der Mischung aus Historiendrama und Biopic steht die Sprachstörung Prinz Alberts (Colin Firth). Therapiert wird der spätere König George VI von einem australischen Schauspieler (Geoffrey Rush), sodass er am Ende des Films (Achtung Spoiler!) und rechtzeitig zum Eintritt Englands in den Zweiten Weltkrieg klare und einende Worte ans Volk richten kann.

2-DVD
Oscar Edition, Universum Film — 2011

*

6. PREIS



10x
Grace Jones
Hurricane / Dub

Mit *Hurricane* gelang Grace Jones vor drei Jahren ein wahres Überraschungs-Comeback. Die Neuauflage des Albums liefert jetzt zusätzlich eine komplette Extra-CD mit grandiosen Dub-Versionen des Produzenten Ivor Guest. Identische Tracklists, doppelter Spaß, zumal die Dubs Miss Jones erst in feine Scheibchen zerlegen und dann umso eleganter wieder zusammensetzen.

2-CD
Wall Of Sound / PIAS / RTD — 2011

*

Start — 14.10.11
Teilnahmeschluss — Montag, 31.10.11

www.spex.de/leserpoll2011

Der Rechtsweg bleibt bei der Verlosung ausgeschlossen

Ema Jolly alias EMIKA ist Dialektikerin aus Überzeugung. Auch die gegensätzlichsten Dinge scheinen sich in ihrer Musik zusammenzufügen. Auf ihrem Debütalbum *Emika*, das gemeinsam mit dem Produzenten Rashad Becker in Berlin entstanden ist, stellt die in Milton Keynes aufgewachsene Tochter einer Tschechin und eines Briten jeder jähen Dissonanz eine harmonieschwere Hookline zur Seite und jedem finsteren Clubsound einen kristallinen Popmoment. So gewaltig ihre wobbelnden Subbässe und kathedralischen Synthiearchitekturen eine Dubstep-Party heraufbeschwören, so entschieden eignet sich ihre somnambule Stimme zu einer intimen Konzertsituation. Emika ist sich ihrer Neigung zu starken Kontrasten nicht erst seit ihrem Studium der klassischen Musik bewusst. Je tiefer sie sich an der Bath Spa University in Partituren der Avantgarde hineinlesen musste, desto mehr interessierte sie sich für Mainstreampop. Während die meisten ihrer Kommilitonen der barocken Überkomplexität von Aphex Twin, Squarepusher oder Autechre nacheiferten, begann sie, ihre Stimme als Rohstoff für ihre elektronischen Produktionen zu entdecken. Sie bekam es mit Notationen und DSP-Programming zu tun und fühlte sich stark

E M I K A

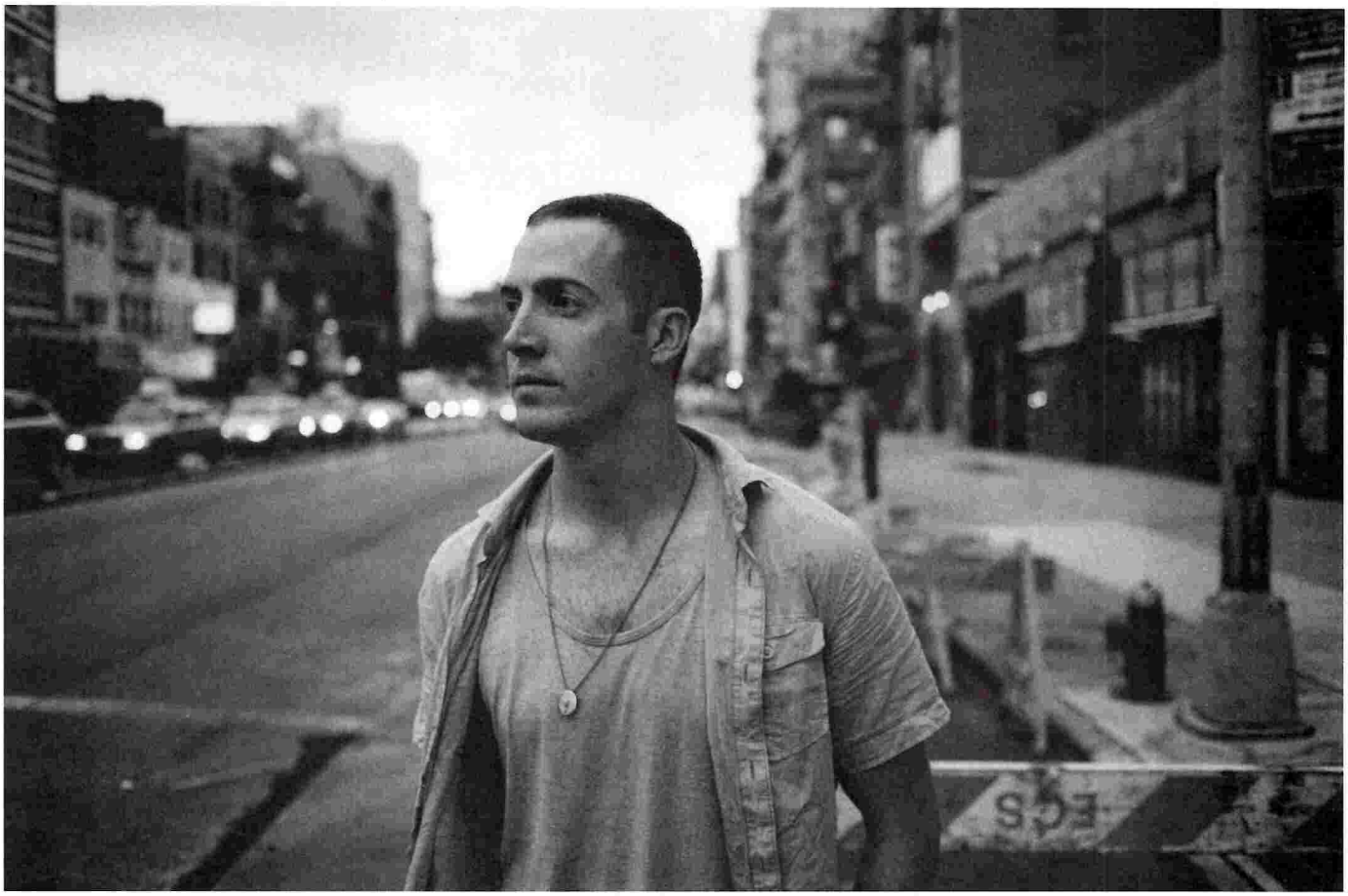
Freiheit und Raum

Text — Lutz Happel
Foto — Felix Brüggemann

vom Club-Freakout der heranrollenden Dubstep-Welle im Bristol der Nullerjahre angezogen. Die ersten, dort von DJ Pinch gehosteten Partys beschreibt die mittlerweile in Berlin lebende 25-Jährige als Offenbarung: »Es gab plötzlich keine einfachen Harmonien mehr im Club, keine Beleuchtung, kein Entertainment, nur dieses Gefühl von Freiheit und Raum, und das über Stunden hinweg.« Der Dubstep-Pop der ehemaligen Sounddesignerin, die mit ihren Field Recordings aus dem Berliner Berghain das akustische Fundament für die im letzten Jahr erschienene Ostgut-Ton-Compilation *Fünf* legte, lässt sich dementsprechend gern von der psychoakustischen Kraft der Frequenzen leiten – im Wissen um die frequenzpolitischen Erkenntnisse prominenter Bassmusik-Vordenker wie Steve Goodman alias Kode9. Emika erzeugt mit ihrem Gerätepark unterkühlte Atmosphären urbaner Düsterkeit und erweitert sie mittels ihrer Stimme zu zwielichtiger Popmusik. Die Frage, ob ihre Songs oder Tracks besser in einem Konzert oder im Club funktionieren, interessiert sie wenig. Warum auch: Emika hat diese beiden Orte längst hinter sich gelassen.

*

Emika
Emika
Ninja Tune / Rough Trade — 30.09.11



Erlaubt ist, was gefällt. Jedem Tierchen sein Pläsierchen. Anything goes. Pat Grossi, ein junger Harfenist aus L.A. mit italienischen Vorfahren und ätherisch schwebendem Falsett, hat die auch schon ein wenig ergraute postmoderne Lizenz zum Stilpluralismus verinnerlicht. Auf seinem unter dem Namen ACTIVE CHILD erscheinenden Albumdebüt *You Are All I See* verbindet er die verwaschenen Synthiesounds der seit Jahrzehnten mit großem Erfolg aufgeführten *Das waren die 80er Jahre*-Show mit Harfenglissandi und sakralen Orgelsounds. Programmierte Drums, die mit ihrem pathetischen Hall nach Genesis-Feuerzeugballaden klingen, bilden das rhythmische Fundament für den schwerelosen gregorianischen Gesang des einstigen Chorknaben, der seine Stimme gern so layert, dass es nach ganzen Sängerkreisen klingt. Zwischen gelegentlichem R&B-Barmen (das bei *Playing House* sogar gedoppelt wird durch Gastvocals von How To Dress Well) und kiffiger Kosmischer Musik öffnet sich der Blick immer wieder auf ein spirituell aufgeschlossenes Hippietum. Wenn's nicht so bescheuert klänge, müsste man die Musik des ehemaligen Schülers einer katholischen Highschool *TranscenDance* taufen. Dabei geht es auf einer rein textlichen Ebene um

A C T I V E C H I L D

Das Universum schluchzt

Text — Thomas Hübener
Fotos — Katharina Poblotzki

ganz irdische zerbrochene Beziehungen und verlorene Lieben. Doch dieses allzumenschliche Intime gewinnt in Grossis seraphischem Sang ein Breitwandformat, auf dessen Audiospur man das Universum schluchzen hört. So ist das Private immer schon religiöses Erlösungsdrama. »In jedem meiner Songs begebe ich mich in den dunklen Beichtstuhl, um meine Seele von Sorgen und Kummer zu reinigen. Egal, wer man ist und welchem Glaubenssystem man anhängt: Am Ende fühlt man sich so hilflos und angsterfüllt, dass man nach der Führung durch eine unsichtbare Kraft sucht.« Dass Grossi, der Peter Gabriel, Kate Bush und Gangsta-Rap zu wichtigen Stationen seiner musikalischen Sozialisation zählt, ein Herz für Plastik und keine Furcht vor silbrigem Mondenschein hat, behütet ihn vor Geschmäcklertum und Kulturprogramm. Dass er kein postmoderner Augenzwinkerer ist, der ständig nur zitiert, bewahrt ihn dagegen vor routinierter Auskennerfingerfertigkeit. Zwanglosere Verbindungen aus Opernhauskultur, neomystischer Minimalelektronik und Teenagerschnulzentum hat man jedenfalls selten erlebt.

*

Active Child
You Are All I See
Vagrant Records / Alive — 21.10.11

B J Ö R K / F E I S T / C A M I L L E

Mars macht keinen Spaß

Text — Jan Kedves
Fotos — Ingo Mittelstädt

Biopop: Die aktuellen Alben von BJÖRK, FEIST und CAMILLE kreisen auf vergleichbare Art um Fruchtbarkeit, Erdverbundenheit und die Liebe zu allem Lebendigen. Damit bilden die Arbeiten einen Gegenpol zur letztjährigen Schwemme chromblitzend-kühler Maschinenfrauen im Pop. Doch wie hüten sich die Künstlerinnen dabei vor den Fallen der *Landlust*-Romantik und der Regression in allzu frauliche Stereotype?

Unglaublich, aber wahr: *National Geographic* ist das neue Leitmedium avancierter Geschmackspopsängerinnen; Bildergalerien aus Tierschutzreservaten und Neues aus dem Universum (»Gehen Sie auf Planetenjagd!«) geben die Richtung vor. Sowohl Björk als auch Feist berufen sich im Zuge der Veröffentlichung ihrer neuen Alben auf das Lieblingsmagazin aller interessierten Natur- und Weltversteher. Björk berichtet, ihr sei von *National Geographic* angeboten worden, ihre neue Platte im Verlag des Magazins zu veröffentlichen. »Was? Ich könnte also Haie und Lemure als Labelkollegen haben?« – so die begeisterte Reaktion der Isländerin. Aus dem Deal wurde nichts. Aber immerhin lässt Björk nun bei ihren Konzerten Fotos aus *National Geographic* mithilfe von iPads live zu überwältigenden Naturszenarien zusammenbeamen. Feist hingegen erzählt im Infoschreiben zu ihrer neuen Platte *Metals*, sie habe während des Sabbatical-Jahres, das sie sich nach den Touren zum Vorgängeralbum *The Reminder* gegönnt habe, viel über Ackerbau und Ressourcenmanagement gelesen – in *National Geographic*. Was ist da los? Liebe zum Planeten im Angesicht von Weltuntergangsszenarien? Flucht ins Ländliche aus der unübersichtlichen Gegenwart?

Zugunsten der beiden Sängerinnen muss man feststellen, dass sie nicht auf Esoterik setzen, die ja sonst ein beliebtes Mittel zur Komplexitätsreduktion ist. Ihre neuen Alben kommen ganz ohne hervorgekehrte Spiritualität oder gar konfessionelle Agenda aus – es sei denn, man will in der Biophilie unbedingt eine Naturreligion erkennen. Jenen Zugang zur Welt, der vom Sozialpsychologen und Philosophen Erich Fromm (1900 – 1980) in Abgrenzung zur Nekrophilie (unter der Fromm wiederum die Liebe zum Unbelebten und Toten, nicht etwa Leichenschändung verstand) geprägt und benannt wurde, zitiert nicht nur Björk im Titel ihres neuen Albums *Biophilia*, auch Feist scheint der sprichwörtlichen »Liebe zum Leben« anheim gefallen zu sein: Auf *Metals* singt die Kanadierin von Pflanzen und Tieren (*Cicadas and Gulls*) und auf dem Albumcover zeigt sie sich tief in Naturkontemplation versunken. Auf dem kahlen Ast eines abgestorbenen Baumes liegend, schaut sie auf eine karge Steinlandschaft herab; im Angesicht der Ödnis wird die Sängerin zur geduldigen Zeugin eines langsamen Prozesses der Regeneration – genau darüber hat sich Feist eigenen Angaben nach schließlich in *National Geographic* kundig gemacht: »Äcker können nicht ständig Früchte tragen. Man muss den Boden zwischendurch in der Sonne liegen, ihn austrocknen und vom Regen bewässern lassen. Er braucht Ruhe.« Eigentlich ein klassisches Manöver: die eigene seelische Befindlichkeit in die Landschaft hineinlegen. Feist macht damit wohl jetzt Anti-Burn-out-Pop.

Wer hätte im letzten Jahr gedacht, als Popsängerinnen sich plötzlich wie verabredet zu (retro-)futuristischen Roboterfrauen verwandelten und es vor Chrom, Plastik und Platinen überall nur so blitzte, dass wir es so rasch mit demonstrativem Ökobewusstsein und Fruchtbarkeitsrhetorik zu tun bekommen würden? Unter der Überschrift *Die Menschmaschininnen* schrieb Wibke Wetzker im Herbst 2010 in Spex von einer »Offensive der Blechfrauen«: Lady Gaga, Robyn, Christina Aguilera und Janelle Monaé präsentierten sich als stromfressende S/M-Sexbots mit Fernbedienung. So unterschiedlich die Motive dabei auch waren: Die Künstlerinnen einte ein symbolisches Fehlen ihrer Gebärfunktion und damit auch eine Unbekümmertheit gegenüber anderem Leben.

Man mag es für einen Zufall halten – oder schlicht für die Logik von Trends, die häufig in ihr Gegenteil umschlagen –, dass Björk und Feist sich jetzt zeitnah *in touch* mit Mutter Natur präsentieren. Zumindest bringen sie so diejenigen Elemente ihrer Ästhetik, die schon immer eine gewisse Nähe zu den Vorlieben des Ökobürgertums hatten, stärker zur Geltung. Und sie sind nicht alleine:

Inzwischen scheinen sogar vollplastische Dance-Queens wie Roísín Murphy und Lady Gaga Landluft zu riechen.

Murphy etwa tritt in dem neuen Video *Women of the Fields,* mit dem gleichzeitig die Sommerkollektion 2012 des belgischen Modedesigners Christophe Coppens beworben wird, als Weizen, Stroh und

Flechtkorb tragende Bauersfrau auf; Gaga sitzt im Clip zu ihrer aktuellen Single *Yoü and I* für ihre Verhältnisse sehr naturbelassen gestylt mitten in einem Maisfeld und spielt Klavier. Ackerromantik scheint im Pop derzeit tatsächlich die einzige Option darzustellen, um sich gegen die von Sängerinnen wie Rihanna, Katy Perry oder Jessie J nach wie vor vertretene Duracell-Robotik abzugrenzen, die sich tatsächlich verbraucht hat.

Auch Björk trat bekanntlich schon als Roboter auf, 1999 im klinisch keimfreien Laborsetting ihres *All Is Full of Love*-Videos. Im Rückblick wirkt diese Inszenierung jedoch eher wie ein Ausrutscher. Parallel hatte die Isländerin längst jenes Motiv eingeführt, das sich bis heute durch ihr Schaffen zieht: Naturbezogenheit durch Digitalität. Im Video zu ihrer Single *Jóga* illustrierte die Sängerin, ebenfalls 1999, die Schroffheit elektronischer Breakbeats, indem sie ihre vulkanische Heimat via Digitalanimation in tektonischen Aufruhr geraten ließ, sie selbst lag dabei im weißen Arcticparka am Lavastrand. Auf ihrem neuen Album *Biophilia* – das nicht nur mit Konzertspektakeln und iPad-Apps, sondern auch mit speziellen Schulmusikprojekten einhergehen soll – treibt Björk ihre Idee eines naturseligen Hightech-Biopops nun auf die Spitze, indem sie sich zu einer Art schrulligen Bio- und Physiklehrerin verwandelt und im Mooshexenkostüm pädagogisch wertvolle Texte über Kristallwachstum, dunkle Materie und Viren singt.

Und man kann sich tatsächlich gut vorstellen, wie Klassen von Zehnjährigen zu Björks neuer Single *Crystalline* begeistert das ulkige Geklingel der Gameleste (einer speziell für *Biophilia* angefertigten Kreuzung aus Gamelan und Celeste) auf ihren Schul-iPads nachtrommeln und Zeilen wie »With our hearts / We chisel quartz« mitsingen. Die Jugend wird ohnehin ein dankbares Publikum abgeben, dem nicht bewusst ist, dass Björk – bevor sie sich auf dem zweiten Bildungsweg zur Sachkundelehrerin qualifizierte – auch mal eine richtig tolle Songwriterin war. Davon merkt man gar nichts mehr.

Kein einziges Stück auf *Biophilia* reicht an frühere Großtaten wie *Jóga*, *Army of Me* oder das gesamte *Vespertine*-Album heran.

Jede Melodieführung, jedes Klingeling auf dem Album scheint aus einem älteren Björk-Song vertraut. Und so wirkt dann auch das ganze Gerede darüber, dass die neuen Stücke sich jedes Mal anders zusammenkästeln, je nachdem wohin man in den dazugehörigen *Biophilia*-Apps den Finger lenkt, plötzlich eher wie ein Ablenkungsmanöver, dazu ersonnen, die stagnierende musikalische Arbeit der Künstlerin ans Publikum zu delegieren. Bemerkenswert jedenfalls ist, dass sich die überzeugenderen neuen Björk-Songs – *Beautiful Mother* und *Sharing Orb* – nicht auf *Biophilia* finden, sondern auf dem inhaltlich verwandten, parallel erscheinenden Kollaborationsalbum *Mount Wittenberg Orca*, das Björk mit Dirty Projectors in Brooklyn aufgenommen hat und das im Übrigen vollkommen ohne intuitiv-interaktives iPad-Gedöns auskommt.

Warum aber wird der biophile Pop nun wieder ausschließlich von Frauen gespielt? Männer, die liebevoll Kristalle und Zikaden besingen, sind derzeit weit und breit nicht auszumachen. Die Frauen müssen derweil irgendwie damit umgehen, dass ihre Musik droht, sich nur allzu gut in alte Rollen- und Mütterbilder zu fügen. Björks Ansatz in dieser Hinsicht besteht im Grunde seit ihrem *Homogenic*-Album darin, ihr idiosynkratisches Elfengesumse über abstrakte digitale Laptop-Beats zu legen. Dabei scheint sie sogar von einer privilegierten femininen Affinität zu elektronischen Hightech-Sounds auszugehen – wie ein ihr zugeschriebenes Zitat nahelegt: »Der Uterus reagiert stark auf Bass. Es geht um die tiefen Frequenzen. Geh auf eine Party oder ein großes Konzert und schau dir an, wie die Mädchen es lieben, sich auf die großen Woofer zu setzen.« Feist hingegen ist über solche Gender-und Waschmaschinen-Metaphorik entweder längst hinaus, oder sie macht sich dazu keine Gedanken: Gemeinsam mit ihren wie immer im Hintergrund wirkenden musikalischen Langzeitpartnern Gonzales und Mocky webt sie auf *Metals* im Vergleich zu ihren Vorgängeralben noch einmal umso organischere, umso melancholischere, melodiös extra gefällige Folkpopweisen. Mit diesen Songs könnte Feist – auch wenn *National Geographic* am Beginn gestanden haben mag – problemlos zum Liebling von 800.000 wertkonservativ strickliesenden deutschen *Landlust*-Leserinnen werden.

Es gibt einen weiteren Aspekt, der Björks und Feists neue Werke eint, und das ist ihre vollständige Humorfreiheit. Während Feist beispielsweise 2004 ihr zweites Album, mit dem sie immerhin den Durchbruch schaffte, noch selbstironisch *Let It Die* nannte, als sei es ein Rohrkrepierer, und während sie 2007 auf *The Reminder* ihrem Publikum im Song *1234* ernsthaft noch einmal das Zählen beibrachte (womit sie auch prompt in die *Muppet Show* eingeladen wurde), spart sie sich nun auf *Metals* jegliche Scherze und erliegt ihrer lebensbejahenden Thematik in biederstem Ernst. Kein Schmunzeln, nur Kunstfertigkeit. Bei Björk verhält es sich ähnlich. Bei ihr brechen Spaß und Ausgelassenheit höchstens irgendwann durch das ausdauernde Ringelreihen und In-die-Hände-Klatschen hervor (»All birthed and happy! All birthed and happy!«).

Womit wir bei Camille wären, derjenigen aktuellen Biopop-Vertreterin, die nicht *National Geographic* gelesen hat, sondern gewissermaßen nur dadurch prädestiniert ist, dass sie jüngst selbst ein Kind geboren hat.

Durch ihre Niederkunft lässt sich Camille auf ihrem neuen Album *Ilo Veyou* aber keinen Gag vermiesen. Am Anfang scheint sich die Französin sogar ordentlich über postnatale Hormonwallungen zu amüsieren.

»Heute ist der wunderschönste Tag! / Heute habe ich das allerschönste Leben! / Heute ist die größte Liebe! / Heute habe ich das wunderhübscheste Baby auf dem tollsten aller Planeten!«, schnappt Camille im Eröffnungstrack *Aujourd'hui* völlig über. Was folgt, ist ein angenehm abwechslungsreiches Surfen durch A-cappella-Chansons und Body Percussions. Camille habe das Album in einem Kloster aus dem 12. Jahrhundert in Noirlac aufgenommen, ihr sei es dabei

um die Nutzung von Körper, Räumen und Hall als Instrumente gegangen, heißt es. Das klingt zwar schon wieder gefährlich nach Natürlichkeitsfetisch und eso-affiner Biopolitik. Allerdings kleidet Camille das beschwingte Stück *Mars Is No Fun* dann in die Worte einer enttäuschten Exil-Astronautin, die beklagt, man könne auf dem Mars nicht an den Strand gehen und die Schwerkraft sei dort viel zu stark, um ordentlichen Sex zu haben – was doch eine ziemlich charmante Weise für eine Sängerin ist, ihrer Sorge um die von der Unbewohnbarkeit bedrohte Erde Ausdruck zu verleihen. Und auch die Sache mit den Hallräumen und Körperresonanzen führt auf *Ilo Veyou* nicht zu falscher Feierlichkeit. Camille habe zur Soundgewinnung sogar in das alte Kloster hineingepupst, steht im Informationsschreiben zur Platte. Und tatsächlich, man hört es genau: *Pfffft!* – macht es am Ende des Stücks *Message*. Hier fällt einem nicht nur sofort das Gemälde Martin Kippenbergers aus dem Jahr 1983 ein, auf dem eine nackte Frau lässig ihre Beine über eine Sofalehne spreizt, während rechts neben ihr steht: »Ich heize durch pupen!« Hier zeigt sich auch, wohin man mit der schönen Biophilie kommt, wenn man sie wie Camille einmal konsequent zu Ende denkt.

*

Björk
Biophilia
Polydor / Universal — 07.10.11

Dirty Projectors & Björk
Mount Wittenberg Orca
Domino / GoodToGo — 21.10.11

Feist
Metals
Polydor / Universal — 30.09.11

Camille
Ilo Veyou
Virgin / EMI — 14.10.11

Vorspiel für

D A V I D G U E T T A

»Seit ich Künstler bin, ist meine Mutter stolz auf mich.«

Interview und Musikauswahl — Jan Kedves und Ralf Krämer
Fotos — Kai Jünemann

»DAVID GUETTA hat als Erster von Europa aus den amerikanischen Musikmarkt umgekrempelt und die *thugs* und *bitches* in den schwarzen R&B- und Hiphop-Clubs das Raven gelehrt« – so erzählt man gern. Doch der Franzose, der mit seinen Singles in den letzten Jahren zeitweise in zehn Ländern parallel auf Platz eins stand und mit Timbaland, Kelis und Snoop Dogg zusammengearbeitet hat, behauptet überhaupt nicht, etwas revolutionär Neues zu tun. Der Sound des 1967 in Paris geborenen DJs und Produzenten basiert genauso auf Giorgio Moroder und frühen Chicago-House-Tracks wie auf Daft Punk.
Beim *Vorspiel* fällt vor allem auf, wie überrascht Guetta ist, dass wir mit ihm über Musik reden wollen – anscheinend ist er in den letzten Jahren als Celebrity tatsächlich vor allem nach seinem Lieblingsessen befragt worden.

Farley *Jackmaster* Funk feat. Darryl Pandy
Love Can't Turn Around
aus der Compilation
The House Sound of Chicago
London Records — 1986

Wow, Farley *Jackmaster* Funk – das war das erste Mal, dass ich House Music gehört habe. Ich war Teenager und legte damals schon Platten auf – hauptsächlich Funk der achtziger Jahre. House hat mein Leben verändert! Ich hörte diese Musik im Piratenradio. Die einzigen Sender, die so etwas spielten, waren illegal – ein zusätzlicher Reiz, denn als Teenager will man ja alles tun, was verboten ist.

In den frühen Achtzigern gab es schon eine Menge elektronischen Funk, zum Beispiel SOS Band oder andere Produktionen von Jimmy Jam und Terry Lewis. Die Grenzen zwischen Funk und House waren fließend.

Oh, mein Gott, ihr kennt SOS Band? Ich liebe deren Sound! House adaptiert ja in gewisser Weise den Groove des Funk, nur auf eine linearere Art und Weise. House geht auf Platten zurück, die ab Ende der Siebziger in Chicago im Warehouse gespielt wurden, lange vor Farley *Jackmaster* Funks Zeit. Die DJs dort spielten B-Seiten von Funk- und Disco-Singles und eigene Edits, die sie gemacht hatten. Das ist genau meine Kultur! Ich erinnere mich auch an Musik, die sich Latin Hiphop nannte, von den Latin Rascals zum Beispiel. Die machten die verrücktesten Edits.

Die Latin Rascals waren aber in New York, oder?

This is crazy – ihr wisst sogar, wer die Latin Rascals sind? Niemand kennt die heute mehr! Damals fing ich selber mit eigenen Edits an. Was man heute in fünf Minuten am Computer hinkriegt, kostete mich damals fünf Tage. Man musste die Bänder mit einer Rasierklinge auseinanderschneiden und mit Kleber wieder zusammensetzen. Noch wichtiger für die House-Music-Revolution war allerdings, dass in den Achtzigern die ersten erschwinglichen Sampler auf den Markt kamen, sodass die schwarzen amerikanischen Kids, die keine professionellen Musiker waren, ihre eigene Musik machen konnten, ohne Geld.

Oder zumindest mit wenig Geld.

Ja, es wurde gespart, wo es nur ging. Trax Records in Chicago zum Beispiel – ein legendäres Label, das auch bekannt war für seine miesen Pressungen. Um Geld zu sparen, presste das Label seine Veröffentlichungen einfach auf gebrauchtes Vinyl. Sie überpressten tatsächlich andere Platten! Und wenn man die auflegte, entdeckte man manchmal noch das ursprüngliche Label, das mit einem neuen überklebt worden war.

Und Sie verspürten damals als Teenager in Paris schon eine Art musikalisches Sendungsbewusstsein?

Ja, als ich 14 war, fing ich an, kleine Partys für meine Mitschüler zu organisieren. Ich lud sie ein in unseren Keller und stellte Getränke auf den Tisch. Lustigerweise habe ich damals schon Eintritt genommen. Ich hatte ja auch Ausgaben. Cola und Orangensaft!

Grace Jones
La vie en rose
aus dem Album *Portfolio*
Island Records — 1977

Diesen Song performte Grace Jones 1978 bei der Eröffnung des *Le Palace* in Paris. Sie haben 1994 diesen legendären Club dann für zwei Jahre übernommen.

Ja, als das *Le Palace* eröffnete, war ich natürlich noch viel zu jung, um dort reinzukommen, aber ich habe immer viel von dem Club gehört – von den Modedesignern, die dort ein und aus gingen, von den Stars, von Grace Jones und Jean-Paul Goude, der damals Werbekampagnen für Chanel und Citroën entwarf und auf dem Höhepunkt seiner Karriere war. Eine verrückte Zeit, offensichtlich auch mit vielen Drogen. Als ich dann alt genug war, legte ich bald auch im *Le Palace* House Music auf. Später wurde ich dort Art Director und 1994 sprach ich dann einen Jungen an, der mir auf Partys immer aufgefallen war – er war immer überall und jedes Mal super gestylt. Ich sagte zu ihm: »Hör zu, ich übernehme das *Le Palace* und werde den großen Floor bespielen. Aber in dem kleineren Raum für 200 Leute möchte ich etwas Experimentelles machen. Ich nenne ihn *Hype*. Hättest du Lust, diesen Teil des Clubs zu leiten?« Und dieser Junge war Pedro Winter …

Der spätere Manager von Daft Punk, der jetzt Chef von Ed Banger Records ist.

Genau. Gemeinsam haben wir für das *Hype* dann die aufregendsten neuen Kids aus Paris gebucht. Dimitri from Paris, DJ Gregory, Daft Punk, all diese Acts – manchmal alle auf einmal. Sie spielten für nur 200 Leute. Tja, im *Hype* hat Pedro früh gelernt, wie man einen ordentlichen Hype anzettelt – ha ha!

David Guetta
The Alphabet vom Album
Nothing But the Beat,
CD-2: Electronic Album
Virgin / EMI — 2011

Dieser Track von Ihrem neuen Album klingt sehr nach Daft Punk.

Ich war immer ein großer Fan von Daft Punk. Aber ich hatte lange Zeit Hemmungen, Musik in ihrem Sound zu produzieren, denn die ganze Welt kopierte ja Daft Punk. Aber als ich dann an meinem neuen Album arbeitete und entschied, neben der Pop-CD noch eine zweite CD zu machen, ein *electronic album* ohne Raps und Gesang, da dachte ich: Dieses Album werden auch sehr viele Leute hören, die mich nur durch meine Arbeit mit den Black Eyed Peas kennen – warum sollten diese Mainstream-Leute nicht auch eine Chance bekommen, den Sound von Daft Punk zu entdecken?

Und wissen Sie was? Thomas Bangalter von Daft Punk ist ja sogar derjenige, dem ich meinen Plattenvertrag zu verdanken habe!

Tatsächlich?

Ja, als ich 2001 mein erstes Album *Just a Little More Love* produzierte, war er derjenige, dem ich es als erstes vorspielte. Er griff gleich zum Telefon und rief bei seinem Label Virgin an: »Ich bin hier gerade bei David Guetta, er spielt mir seine Platte vor. Die ist *crazy*! Ihr solltet ihn unbedingt unter Vertrag nehmen.« Seitdem bin ich Künstler bei Virgin.

Sie haben Ihre Produzentenkarriere nach der Einführung der Radioquote in Frankreich begonnen. Hatte es einen Einfluss auf Ihren Erfolg, dass 40 Prozent der im Radio gespielten Musik aus Frankreich kommen müssen?

Könnte man denken. Aber in Frankreich betrachtet man unsere Musik nicht als französisch. Sie ist instrumental oder englischsprachig – und bei dieser beknackten Quote geht es nur um die französische Sprache. Dieses Gesetz hat dem französischen Hiphop sehr geholfen, aber der House- und Techno-Szene überhaupt nicht. Die Kids, die heute *underground dance music* hören wollen, gehen natürlich ins Internet, die hören sowieso nicht Radio. Und die offiziellen Radiostationen spielen heute noch viel mehr Mainstream als früher. Im Radio läuft ja nur noch – David Guetta! *(lacht)*

Giorgio Moroder
The Chase aus dem Album
Midnight Express – Music From The Original Motion Picture Soundtrack
Casablanca Records — 1978

Giorgio Moroder! Ich bin ein Riesenfan von ihm. Letztens, als ich ein Fotoshooting mit David LaChapelle hatte, sagte die Maskenbildnerin plötzlich zu mir: »Ich bin eine enge Freundin von Giorgio. Er liebt deine Musik! Wäre es okay für dich, ihn einmal anzurufen?« Ich sagte nur: »What???« Sie hatte absolut kein Ahnung, was Moroder mir und der ganzen Dance-Community bedeutet. Ihm selbst ist das wahrscheinlich auch nicht klar.

Haben Sie ihn auch getroffen?

Nein, wir haben bis jetzt nur telefoniert, aber hoffentlich kommt das noch. Ich habe aber einmal mit dem amerikanischen Songwriter Evan Bogart zusammengearbeitet, dessen Vater Neil der Gründer von Casablanca Records ist – und Entdecker von Giorgio Moroder und Donna Summer. Kennt ihr die Geschichte ihres Hits *Love to Love You Baby*?

Sie meinen diese Privatparty von Neil Bogart, auf der die Single so eingeschlagen haben soll, dass er sie in den USA herausbrachte?

Diese »Privatparty« war eine Riesenorgie auf einem Schloss, die Neil, ein totaler Disco-Freak, organisiert hatte. Sein Sohn hat mir das erzählt. Auf dieser Party hatten alle Sex, nahmen Kokain und so weiter. Bogart spielte die Platte, alle fanden sie toll. Zwischendurch stöhnten die Leute immer wieder: »Play it again! Play it again!« Da rief Bogart Moroder an und sagte: »Die Platte ist sehr sehr sexy, aber sie ist zu kurz. Die Leute kommen nicht zum Orgasmus. Wir brauchen eine Version, die mindestens eine halbe Stunde dauert.« So entstand die längere Version …

Die immerhin gut 16 Minuten lang ist.

Und die Geschichte geht noch weiter! Sie haben die Platte dann an die Radiosender verschickt, aber niemand wollte sie spielen. Also flog Neil Bogart mit seinem Bruder nach Los Angeles und brachte dem wichtigsten DJ dort persönlich die Platte vorbei. Der sagte nur: »Spinnt ihr? Selbst wenn ich die Platte spielen wollte – sie lässt mir keinen Platz für die Werbung.« Und wisst ihr, was die taten? Das ist wirklich wahr: Sie polierten ihm die Fresse und sperrten ihn ins Klo. Dann klebten sie die Single auf dem Plattenspieler fest und stellten ihn auf Repeat. Von 10 Uhr abends bis 6 Uhr morgens, als das nächste Team kam, lief nichts als *Love to Love You Baby*. Es war klar, dass man sie verklagen würde. Aber im Sender riefen im Laufe der Nacht Tausende an, die wissen wollten, was das für eine geniale Platte ist. Als sie dann raus kam, wurde es eine No.1.

Aaliyah
Try Again aus dem Original-Soundtrack
Romeo Must Die
Blackground Entertainment / Virgin — 2000

Ich habe mich mal in einem Studio in Los Angeles an eigenen Hiphop-Beats versucht. Jacob, ein Freund von mir, war dabei und begann zu *rhymen*. Es war toll, aber es klang total nach Timbaland. Und Jacob meinte: »Weißt du was? Timbaland ist ein Freund von mir. Ich rufe ihn an. Vielleicht macht er das gleich selbst.« Als Timbaland ins Studio kam, war er schlecht gelaunt, aber als ich die Musik anmachte … – wow, diese Nacht werde ich niemals vergessen! Ich habe ihm meine verrücktesten Beats vorgespielt und er sagte: »Okay, I'm gonna make you a little gift now. Turn on the mic!« Und dann hat er einen kompletten Song improvisiert, als Human Beatbox – die Bassline, die Gitarre, den Chorus, am Schluss die Melodie, alles mit dem Mund! Lebendiges Pro Tools!

***Try Again* von Aaliyah war wahrscheinlich der erste Track, auf dem Timbaland eine Art Acid-Bassline benutzt hat. Das war damals ein Schock, es gab zu der Zeit nichts Vergleichbares im R&B oder Hiphop. Haben Sie mit ihm über seine Inspirationsquellen gesprochen?**

Ja, aber nicht im Detail. Ich habe ihm erzählt, wie das bei mir war – dass mich immer die Musik aus den USA am meisten inspiriert hat. Und Timbaland meinte: »Ja, so habe ich das auch gemacht. Ich war in Europa und habe den europäischen Sound in die USA mitgenommen.«

Acid ist aber nicht nur europäisch …

Ja, ich weiß.

Im Trailer zu Ihrer Doku *Nothing But The Beat – The Movie* sagt Usher über Sie: »He stands on the shoulders of many giants that came before him.« Meint er damit Produzenten aus Chicago und Detroit wie Marshall Jefferson oder Derrick May?

Ich bin mir nicht ganz sicher, wie das gemeint war. *(lacht)*

In dem Trailer geht es ja um die Frage, warum der Four-to-the-floor-Beat so lange von der *urban dance scene* in den USA ignoriert wurde. Warum fristeten Techno und House in den USA so lange ein Dasein im Underground?

Ich glaube, die ganze Rave-Kultur galt in den USA lange als anrüchig. Die Radiostationen haben dieser Musik nicht getraut.

Einige meiner bisherigen Platten, wie *Love Is Gone*, wurden in den USA zwar überall in den Clubs gespielt, aber nie im Radio – denn sie haben eben diesen gewissen Beat, die gerade Bassdrum.

Sogar jetzt noch sagt man mir bei Interviews in den USA manchmal: »Sie haben uns diese Musik gebracht.« Und ich sage: »Nein, was ich mache, mag ein wenig anders sein, mehr *crossover*, aber ihr hattet diese Musik die ganze Zeit. Ihr habt nur nichts davon mitbekommen!«

Elvis Presley
Hound Dog Single
RCA Victor — 1956

Elvis war wohl der erste Performer, der Stadien in Ekstase versetzten konnte.

Wie gelingt es Ihnen als DJ, mit Unterwäsche beworfen zu werden und die Leute zum Kreischen zu bringen?

Nun ja, vielleicht wisst ihr das nicht. Aber ich habe meinen Sohn Elvis genannt…

Sie sind Elvis-Presley-Fan?

Meine Frau ist ein riesiger Elvis-Fan. Ich mag seine Musik, und ich mag den Namen. Aber ich kann eigentlich nicht akzeptieren, dass ihr mich mit Elvis vergleicht – mit diesem Giganten! Ich kann nicht zaubern wie er. Ich bin nur ein DJ, der es liebt, mit den Leuten seine Musik zu teilen. Ich komme, um mitzufeiern, nicht, um zu performen.

Aber wenn Sie hinter Ihrem DJ-Altar rumhüpfen und begeistert die Arme in die Luft recken, dann ist das doch das Äquivalent zu Elvis' Hüftschwung…

Vielleicht. Aber im Gegensatz zu einem Sänger oder einer Band passiert die Performance bei mir ganz ungeplant, ich studiere nichts ein oder überlege mir spezielle Moves. Wenn ich Spaß habe, gehen eben meine Hände in die Luft – ganz einfach.

Bachir Attar
Mixed Cultures
aus dem Album *The Next Dream*
CMP-Records — 1982

Wir hören den Leiter des wohl berühmtesten marokkanischen Ensembles, der Master Musicians of Jajouka. Ihr Vater ist jüdisch-marokkanischer Herkunft. Hat Sie das musikalisch beeinflusst?

Mein Vater hatte mit Musik nichts am Hut.

Wie reagierten Ihre Eltern, als sie mit 14 anfingen, Platten und Turntables zu kaufen?

Meine Eltern waren sehr links eingestellt, sehr intellektuell und an der Kunstwelt interessiert. Clubs mochten sie überhaupt nicht und auch nicht, dass ich DJ werden wollte. Die meisten Eltern sind ja glücklich, wenn ihre Kinder geschäftlichen Erfolg anstreben. Aber als ich anfing, als Party-Veranstalter zu arbeiten, war meine Mutter sauer. Das war ihr zu kapitalistisch. Erst als ich anfing, Platten zu produzieren, also selbst Musik zu machen, sagte sie: »Okay – jetzt, wo du Künstler bist, kann ich stolz auf dich sein.« Meine Erziehung war nicht unbedingt das, was man normal nennt.

Ist Ihr Vater aus politischen Gründen nach Frankreich gegangen? Zwei Jahre vor Ihrer Geburt wurde Ben Barka, der berühmte linke marokkanische Politiker ermordet.

Ja, ich erinnere mich noch, wie sich meine Eltern immer darüber unterhielten. Sie fühlten sich tatsächlich sehr mit der marokkanischen Oppositionsbewegung verbunden, und mein Vater organisierte auch Spenden für den Widerstand in Vietnam. Im Grunde waren sie totale Revolutionäre! Mein Bruder Bernard Guetta ist siebzehn Jahre älter als ich und spielte 1968 eine wichtige Rolle in der Pariser Studentenbewegung. Er ist Journalist und auf geopolitische Fragen spezialisiert. Die Leute fragen sich immer, wie es möglich ist, dass wir Brüder sind. Er ist der Seriöse und ich bin der Partytyp. Aber Moment mal, worüber reden wir hier eigentlich…?

*

David Guetta
Nothing But the Beat
Virgin / EMI — 26.08.11

DANIEL LOPATIN / PURO INSTINCT

Vergangenheit ohne Uhrzeiger

Text — Tobi Müller
Fotos — Leonard Greco

Simon Reynolds Buch *Retromania* löste kürzlich eine Debatte um die Rückwärtsgewandtheit der aktuellen Popmusik aus. Parallel dazu bringt eines der interessantesten amerikanischen Labels, Mexican Summer, am laufenden Band Platten heraus, die reibungslos in die Kategorie *guter Retro* fallen – nach Reynolds: Retro, der nicht restaurativ ist, sondern auf ahistorisch-kreative Weise mit seinen Quellen arbeitet. Tobi Müller, der in der letzten Spex bereits *Retromania* rezensierte, porträtiert den New Yorker DANIEL LOPATIN, dessen fabelhafte Pop- und Geistermusikprojekte Oneohtrix Point Never und Ford & Lopatin um das Wesen der Erinnerung kreisen. Aram Lintzel begeistert sich danach für den Indiepop der Schwestern Piper und Skylar Kaplan, die als Band unter dem verlockenden Namen PURO INSTINCT musizieren.

Die Albumtitel von Oneohtrix Point Never beginnen meist mit einem R. *Rifts*, *Returnal*, und nun *Replica*. Rifts sind Gräben, Furchen oder Risse in der Landschaft. In dieser harschen Metapher schlummert die Noise-Vergangenheit von Daniel Lopatin, dem 29-jährigen Amerikaner, der mit Oneohtrix Point Never in Brooklyn eine pulsarme Geistermusik entwirft. Vom Noise ist nur noch das gelegentliche Rauschen übrig geblieben. Und vielleicht so etwas wie der Strich: Alte Synthesizer wie der Juno 60, neue Software-Synthies und unkenntliche Samples pinseln Flächen und Räume, in denen meist kein Beat, aber immer ein Sound torkelt oder stockt. Dass es heute zart statt hart klingt, beschreibt nur einen graduellen Unterschied.

Der Klang gerät aus dem Gleichgewicht und braucht dazu oft die ganze Stereobreite. Auch im beatseligen und poptauglichen Projekt Ford & Lopatin, das er mit seinem Mitbewohner Joel Ford betreibt, klingen die Achtziger stets angeschickert. Dieser überdrehte Synthiepop sucht das Schwindelgefühl und verliert bewusst den Faden. Es kommt immer etwas dazwischen, bevor Nähe zu Zoot Woman oder Duran Duran entstehen könnte. Auf Ford & Lopatins Debütalbum *Channel Pressure* lassen sich die Geschichten nicht sauber erzählen, die Songs simulieren Songs. Und in den letzten zwei Albumtiteln von Oneohtrix Point Never, Lopatins gespensterhaftem Soloprojekt, steht die Störung gleich am Anfang. In Form der historisierenden Vorsilbe »Re«: *Returnal*, *Replica*. Denn es geht beim Klangtorkeln nicht um Alkohol und Gedächtnisverlust, sondern um das Wesen der Erinnerung, um Wiederholung, um Nostalgie. Es geht also um Retro.

»Diese R-Manie ist meiner Mutter auch aufgefallen«, sagt Lopatin per Skype, als ich ihm für sein nächstes Album den Titel *Resurrection*, also Wiedergeburt vorschlage. Erst kürzlich hat Lopatin bemerkt, dass Conrad Schnitzler seine Alben in den Achtzigern immer mit einem C am Anfang betitelte: *Consequenz*, *Con 3*, *Congen*... »Ich sollte beim nächsten Album über eine Widmung an Schnitzler nachdenken.« Der deutsche Elektro-Musiker, der unter anderem mit Kluster und Tangerine Dream gearbeitet hatte, verstarb im August dieses Jahres. Die Rs in *Rifts*, *Returnal* und *Replica* schließen allerdings nicht an einen Namen an, sondern an die Retromanie.

Simon Reynolds erwähnt in seinem Sachbuchseller *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past* Lopatin mehrmals. Doch konzentriert er sich dort vor allem auf Lopatins Videoarbeiten, auf die sogenannten *Echo Jams*: Für ein Kunstprojekt hat Lopatin Apple-Werbefilme der neunziger Jahre verlangsamt und mit retrofuturistischen Synthieklängen versehen. Und auf Youtube kann man noch immer unter dem Namen Oneohtrix Point Never den Clip *Nobody Here* abrufen, der eine Kitschcomputergrafik zu einem echofizierten Sample von Chris de Burgh variiert.

Die schaffensreiche Renaissance-Periode des Pop sei vorbei, zitiert Simon Reynolds den studierten Archivar Lopatin, wir befänden uns nun »in der Archivperiode. Das muss nicht schlecht sein«.

Lopatin erinnert an einen Mönch in einer Klosterbibliothek, der alte Handschriften kopiert, während der Niederschrift vieles verändert und manchmal auch Quatsch an die Ränder zeichnet.

Replica von Oneohtrix Point Never erzählt von solchen Prozessen der Überschreibung, der Rekombination und der Konstruktion einer scheinbar ursprünglichen Vergangenheit. Gerade im Titelstück. Eine einfache Pianofigur erhält eine echolastige Begleitung von fehlgeleiteten Synthies. Plötzlich stockt auch die Pianofigur und wird als Loop kenntlich, stürzt für kurze Zeit ab in Rauschen. Alles beginnt von vorne, aber mit mehr Elektronik – und stoppt abrupt mitten in der harmonischen Auflösung. Danach 75 Sekunden Stille. Was wir gerade nicht hören, ist die erneute Reproduktion der Pianofigur. Der Zyklus der exakten Kopie – die »Replica« im Titel – wird mit den Synthies gestört und schließlich mit der Stille unterbrochen. »Ja, das kann man so hören«, bestätigt Lopatin. »Aber mir ist auch die Melodie wichtig, die mit dem abrupten Schluss in der Schwebe bleibt: Das ist der Hoffnungsschimmer am Ende des Tracks.«

Daniel Lopatin entdeckt mit *Replica* offenbar das Erzählerische. Wo er bislang die Werkzeuge entwickelt hat, um über den Zugriff auf das Archiv nachzudenken, will er nun mit diesen Tools Geschichten erzählen. Doch wozu braucht er die Samples aus dem Archiv überhaupt noch? Neun der zehn Tracks auf *Replica* benutzen kleinste Teile von Werbemusiken der achtziger und neunziger Jahre. »Es geht mir nicht um die Reproduktion von Nostalgie mit diesen alten Samples, es geht nicht um die Zeit, als Synthesizer in der Fernsehwerbung allgegenwärtig waren. Vielmehr möchte ich auf Nostalgie hinweisen, und damit gleichzeitig ein Original schaffen, das es in der Vergangenheit nie gegeben hat.«

Entstanden sind Narrationen, kleine Stories, die weniger einem Plot folgen als einem Sound. Lopatin hat im Internet einen Verrückten gefunden, der nichts als alte Fernsehwerbung kompiliert und verkauft.

Mit Lopatin gewinnt Reynolds, der an der mangelnden Innovationskraft der Gegenwart leidet, wieder Hoffnung. »Ich verdanke Simon Reynolds viel. Aber ich sehe die Dinge nicht ganz so schwarz wie er«, sagt Lopatin. Um dann aber gleich die Retromanie der »Freizeitkonsumenten« zu geißeln: »Mit Retro kaufen sie die Illusion, dass etwas einen Anfang und ein Ende hat, man kauft ein lineares Geschichtsverständnis. Es ist wie die Utopie von gestern, die Zukunft werde besser sein. Ja, das würde ich als Hilfeschrei einer Zivilisation bezeichnen.« Klingt dunkel genug. Und könnte auch von Simon Reynolds stammen.

Die Frage nach der Definition von gutem oder schlechtem Retro wäre hier falsch gestellt, weil es für Leute wie Lopatin nur schlechten Retro gibt. Er dagegen macht nicht »guten Retro«, sondern Musik, die sich zum Archiv verhält. Das ruft in der Tat weniger die Renaissance als das Mittelalter zum Vergleich auf.

»Es musste unbedingt Werbung aus der Nacht sein. Frühstücksfernsehen geht gar nicht, weil die Kinderspielzeugwerbung mit unglaublich nervigen Klängen arbeitet.«

Markennamen will Lopatin nicht nennen. Bei der konkreten Arbeit treten dann die Überlegungen zum Archiv in den Hintergrund. Wichtiger erscheint jetzt die Nähe zum bezugsfreien Material. »Ich habe diese Klangeimer geschaffen, in die ich ähnliche Schnipsel aus den Werbesoundtracks warf. Dann erst zog ich alles in den Sampler. Die Arrangements kommen von den Sounds, die alles andere als sekundär sind. There is no song without the sound.« Das war auch der Anspruch historischer Avantgarden, von der Musique concrète bis zu Kraftwerk, dem Klang der Dinge und Maschinen ihre Autonomie zu gewähren, und nicht wie ein Großteil des Achtziger-Synthpops E-Bässe oder Bläser zu imitieren.

Die nächtlichen Sendezeiten der Werbeclips hört man gut auf *Replica*, weniger konkret als Information denn als Stimmungslage. Stimmung dank Stimmen, so sehr sie auch im Sampler bis zur Unkenntlichkeit kleingeschnitten wurden. *Remember* heißt der Track, der diesen Re-Faktor des Alles-ist-Wiederholung wie eine Etüde ausbreitet. Er beginnt mit einem gregorianisch anmutenden Chor und viel Hall. Aus dem kirchlichen Raum schält sich ein Stimmenloop heraus, der »ruin them« heißen könnte, wenig später abgelöst von einem soulhaften »cry«. Aus dem Kollektiv des scheinbar archivierten Chors erhebt sich ein trauerndes Subjekt. »Ich habe mir mit diesem Track eine Aufgabe gestellt: Was passiert, wenn wir erinnern? Wo ist der Punkt, an dem wir auf einmal weinen müssen? Der Chor, den ich mit einem digitalen Synthesizer namens Omnisphere gemacht habe, beschreibt den zeitlosen Raum, in dem Erinnerung schwebt. Das Stimmsample triggert eine nervliche Übertragung, die dann die Emotion auslöst. Dass das Sample aus einer Fast-Food-Werbung stammt, spielt für Lopatin keine Rolle. »Wahrscheinlich hieß es dort noch nicht einmal *cry*, ich habe es bloß so geschnitten.«

Im Prinzip ist Lopatins Verfahren also ahistorisch. Das ist klassischer Hochglanz-Retro von Duffy bis Hurts zwar auch, doch täuschen gerade die neuen Soul-Sachen eine bestimmte Periode zumindest dekorativ vor. Für Daniel Lopatin ist das Archiv nicht eine Sammlung von Originalen, die es nachzubauen gilt, sondern eine offene Werkzeugreihe ohne Signatur. Nicht umsonst hören wir bei Oneohtrix Point Never kaum Beats: Inszeniert wird eine Vergangenheit ohne Uhrzeiger, Geschichte ohne Zeit. Auf Englisch klingt es besser: A past with no time, weil *time* auch Taktart bedeutet. »Es ist viel leichter zu verstehen, wie Information fließt, wenn man sie vom Dogma der Geschichte

befreit. Dasselbe gilt für mich in der Musik: Ich fühle mich in der Regel wohler, wenn ich den Track vom Dogma einer linearen Taktart (*linear time*) befreien kann.«
Bei Ford & Lopatin kann man beobachten, dass Lopatin selbst das eben formulierte postmoderne Dogma nicht dogmatisch versteht. Es gibt Beats à gogo, die Midi-Technologie der ausgehenden Achtziger wird ausgeschlachtet, Lopatin und Kollege Ford braten im Wohnzimmer einen lustigen weißen Elektrofunk zusammen, wie man ihn sich von Stuart Price vielleicht immer gewünscht hat. Man muss das Album *Channel Pressure* hören, um auch bei Oneohtrix Point Never den Witz zu entdecken. »Ich wollte immer ein Musiker sein, aber ich bin nun mal keiner. Man muss sich irgendwann eingestehen, was einen inspiriert. Bei mir sind es vor allem Comedians, Lewis CK oder Richard Pryor.«
Doch dauert es nicht lange und Daniel Lopatin extemporiert bereits wieder über das Tragische im Humor. Vielleicht muss man wiederum Oneohtrix Point Never hören, um die Traurigkeit bei Ford & Lopatin zu entdecken. Die Rifts, die Risse im Plastikgebirge, das Flackern der Simulation, den Schwindel in den Schluchten jedes Archivs, das den Namen verdient.

*

Oneohtrix Point Never
Replica
Software / Mexican Summer / Coop / Universal — 04.11.11

Ford & Lopatin
Channel Pressure
Software / Mexican Summer / Coop / Universal — 03.06.11

PURO INSTINCT / DANIEL LOPATIN

Verdammt gefährlich

Text — Aram Lintzel
Fotos — Jorge Peniche

Jugend soll kein Argument sein. Trotzdem ist es beeindruckend, wie die beiden in Los Angeles lebenden Schwestern Piper Kaplan (24) und Skylar Kaplan (16) aus einer Überfülle an Popwissen scheinbar reibungslos einen eigenen Stil entwickelt haben. Ihr hochreferenzieller Tagträumerpop speist sich aus der Selfmade-Ästhetik eines R. Stevie Moore genauso wie aus Shoegaze, Anorakpop, Segelschiff-Softrock und kosmischer Psychedelia. Habituell verkomplizieren die Kaplan-Schwestern das Format Indiepopband durch eine *over the top* anmutende Laszivität und einen zusammengewürfelten Rich-Kid-Look, der es kürzlich bis in die französische Vogue schaffte. PURO INSTINCTs exzessives Connaisseurtum passt perfekt zum Mexican-Summer-Label, das neben neo-hypnagogischer Musik alte Dreampop-Perlen wie *Music and Dreams* von Robert Lester Folsom wiederveröffentlicht.

Vielleicht ist die sechsköpfige Band, der paritätisch drei Frauen und drei Männer angehören, eine neuere Version dessen, was der Retrologe Simon Reynolds eine »Portal-Band« nennt: Deren idiosynkratische Kennerschaft verschafft dem Fan Zugang zu bisher verborgenen ästhetischen Welten. Zu Puro Instincts eigensinnigsten Vorlieben zählt sowjetischer Undergroundpop, was sich unter anderem an dem kyrillischen Outfit der *Can't Take You Anywhere*-EP und dem großartigen, gemeinsam mit ihrem Mentor Ariel Pink aufgenommenen Stück *Stilyagi* zeigt. Stilyagis waren sowjetische Hipster und Styler der vierziger bis sechziger Jahre. Ebenso begeistert spricht Piper Kaplan über sowjet-russische New-Wave-Bands wie Kino oder Aquarium: »Die Basslines und die harten Drums sind einfach wahnsinnig cool. Und es war verdammt gefährlich, solchen Avantgarde-Pop in der Sowjetunion zu hören – zu Hause kopierte Kassetten wurden heimlich weitergegeben, *magnitizdat* hieß das damals. Für mich ist das eine ziemlich romantische Vorstellung, dass man wegen Musik, die man liebt, richtig in Schwierigkeiten geraten kann.« Sublimiert Puro Instincts Arbeit am Archiv womöglich die Sehnsucht nach einer Zeit, in der Pop noch Schauplatz von Kämpfen war und es um mehr ging als den nächsten Mikrohype? Wer all die allwissenden Hipster von heute beneidet, sollte nicht vergessen, dass Verfügbarkeit auch ein gefühlter Verlust sein kann.

*

Puro Instinct
Headbangers in Ecstasy
Mexican Summer / Record Makers / Alive — 07.10.11

NOEL

»Techno ist geil«

Interview — Jenni Zylka
Fotos — Dan Wilton

Im zweiten Jahr nach ihrer Trennung erlauben die vor langer Zeit unter dem Namen Oasis berühmt gewordenen Brüder Liam und NOEL GALLAGHER erste Einblicke in das, was sie sich unter ihrer jeweiligen musikalischen Zukunft vorstellen. Während auch Noel zu den Retro-Rumplern, die Liam im Februar mit seiner Band Beady Eye veröffentlicht hat, nicht mehr einfällt als ein Schulterzucken, vereint das selbstbetitelte

Titel

Debütalbum von Noel Gallagher's High Flying Birds einfallsreichen Gitarrenpop und Reminiszenzen an Derrick Mays Detroit Techno. Überrascht war auch Jenni Zylka, wie freundlich und tiefenentspannt ihr der ältere Gallagher beim Interview in London von seiner Affinität zum Techno, seinen ersten Pillen in der Haçienda und seiner Kompositionstechnik berichtete.

Mr. Gallagher, Ihr Soloalbum klingt, als ob bei Ihnen wirklich alles im Lot ist. Stimmt das Vorurteil etwa nicht, dass die schönsten Songs aus dem größten Leid entstehen?

NOEL GALLAGHER Wahrscheinlich sagen das nur Leute, die selber keine Songs schreiben. Ich hatte im Hinblick auf noch ein zweites Album insgesamt 35 Stücke geschrieben und konnte aus denen wählen. Für diese erste Platte hab ich vor allem Songs ausgesucht, auf denen meine Stimme entspannt und locker klingt. Die Art, wie ich singe, unterscheidet sich ja enorm von Liams Art. Ich bin *laid back*. Liams Stil ist viel aggressiver, das ist eben sein Sound. Aber ich mache keinen Stadionrock! Im Gegensatz zu den High Flying Birds war Oasis eine Rockband, viel mehr *in your face*, viel mehr Macho, viel ursprünglicher. Das hier ist etwas anderes! Aber mal sehen, vielleicht leide ich ja auch noch mal ganz extrem, und mein Sound verändert sich.

Hängt die Stimmung der Songs also nicht mit Ihrer momentanen Lebensphase zusammen?

Doch, ich bin in der Tat gerade glücklich und entspannt. Auf der anderen Seite – das sind andere Menschen auch, die haben ebenfalls eine schöne Frau und tolle Kinder … Klar, ich hab ein gutes Leben, aber ich kann dennoch über Liebe und Verlust schreiben, über Vertrauen, oder über das Bedürfnis, woanders hinzugehören; über die romantische Idee, mit jemandem gemeinsam wegzurennen, um herauszufinden, ob es woanders besser ist. Und dann kommen eben Stücke wie *The Death of You and Me* heraus, in dem es genau darum geht.

Sie haben gesagt, dass *AKA... What a Life* von Ihrem neuen Album eine Reminiszenz an *Strings of Life* ist, diesen Mega-Techno-Tanzhit von Derrick May alias Rhythim Is Rhythim, und an Ihre Zeit Ende der Achtziger in dem berühmtesten aller Technotempel, The Haçienda in Manchester. Ich dachte immer, Sie waren Mod!?

Eigentlich ja! Aber damals passierte eine Revolution. Das muss ich Ihnen erklären: Ich wohnte in den Achtzigern in der gleichen Straße, in der auch The Haçienda lag. Ich konnte den Club von meiner Wohnung aus sehen. Wir waren oft dort, sie spielten Joy Division und New Order, jeder stand herum, betrank sich und versuchte, cool auszusehen. Und dann begannen sie, einmal die Woche diese neue Musik zu spielen, diesen Techno. Die Hipster sagten: Ihr müsst kommen, das ist echt aufregend, das ist neu, das ist 1987! Also ging ich auch mal hin.

Ich weiß noch, wie ich dachte: Boah, was ist das? Das klingt ja entsetzlich! Aber dann gab mir jemand eine Ecstasy. Und plötzlich machte es *booom*!

Während der nächsten vier Jahre hab ich tatsächlich vergessen, wie man Gitarre spielt. Ich war mit anderen Dingen beschäftigt. Aber als sich das Neue darin erschöpft hatte, ging ich zurück zu Oasis. Und das war's.

Also ist es wahr, dass Techno ohne die passende Droge furchtbar ist?

Na ja, anfangs haben mich die Pillen auf jeden Fall in die Musik hineingezogen. Aber heute höre ich immer noch manchmal Techno, obwohl ich keine Drogen mehr nehme. Es ist geil, einfach weil es so viele Erinnerungen auslöst. Ich genieße den Sound noch sehr. Ich glaube aber, dass ich nicht mehr 18 Stunden am Stück tanzen könnte! Jetzt, nüchtern, kann ich aber noch die Musikalität der Songs genießen. Damals, mit Tausenden von Menschen in einem Club, hatte das Tanzen, das Abgehen manchmal fast etwas Religiöses. Aber das liegt natürlich auch an jedem persönlich, manche Leute haben die Musik vielleicht auch ohne Drogen mögen können.

Der Sampler, den Sie gerade für das britische *Mojo* Magazin kompiliert haben, ist durchweg gelungen, mit den tollen The Big Kids drauf zum Beispiel.

Danke! Es war das erste Mal, dass ich so eine Aufgabe hatte. Ich hab aber früher schon Radiosendungen gemacht. DJ war ich allerdings nie, das ist überhaupt nicht mein Ding – mit zwei verschiedenen Plattenspielern arbeiten, könnte ich nicht. Ich würde mich allerhöchstens bei meiner eigenen Party um die Musik kümmern.

Bei Ihnen steht also kein DJ-Rack vor der Vinylwand?

Nein. Mit dem iPod-Shuffle braucht man das ja ohnehin nicht mehr. Ich hab auch keine große Plattensammlung zu Hause. Die Leute erwarten das immer, aber ich bin wirklich eher der Downloader. Ich wüsste heute auch gar nicht mehr, wo ich Platten herkriege.

Und das ganze Gerede um das aufklappbare Cover und um den einzig wahren Vinyl-Sound ist Ihnen fremd?

Ich mag die Artworks von Covern schon sehr gern. Aber diese Leute, die das alles wie eine Wissenschaft betreiben, verschiedene Versionen, teure Northern-Soul-Singles … Nee.

Für mich hat Musik einzig und allein den Zweck, sie zu empfinden. Ich muss mich nicht hinsetzen, sie analysieren und vergleichen.

Ich hatte vor einiger Zeit mal eine sehr wortreiche Auseinandersetzung mit Paul Weller, wir waren in seiner Küche, wo tatsächlich auch ein Plattenspieler steht! Er machte mir Tee und bat mich, doch mal die 7-Inch umzudrehen. Ich sagte: Wieso besorgst du dir nicht einen verdammten CD-Spieler, da braucht man nicht alle drei Minuten dran herumzufummeln. Er sagte: Weil die nicht so gut klingen. Und ich natürlich: Die klingen sogar besser! Darum wurden sie doch erfunden! Wir haben uns eine Stunde darüber gestritten.

Wenn Sie eine neue Platte machen, sprechen Sie ja eine musikalische Sprache, Sie haben die Songs und die Texte geschrieben und teilen das der Öffentlichkeit mit. Ist das etwas Ähnliches, wenn Sie einen Sampler zusammenstellen?

Das ist ganz komisch: Lieblingsstücke zusammenzustellen ist fast noch persönlicher als eine Platte zu machen – es ist, als würde man seine Unterwäsche zeigen! Ich hab zum Beispiel ein Stück von Zoot Woman mit auf diesen *Mojo*-Sampler genommen, das kannten meine Freunde alle nicht und fanden es ganz schrecklich! Ich kenne die Band ja auch überhaupt nicht, aber der Song hat mich beeindruckt. Und mir gefällt dieser iTunes-Button sehr gut, der einem vorschlägt, was einem noch gefallen könnte und was andere sich angehört haben. Heute morgen hab ich im Netz ein Stück von der Bongo Band gesucht, für meinen iPod, und eine halbe Stunde später hab ich *Numbers* von Kraftwerk heruntergeladen. Keine Ahnung,

wie ich dahin gekommen bin. Mir ist dann eingefallen, dass ich früher öfter bei einem Freund herumsaß und genau das Stück auf Pilzen gehört hab.

Wenn Sie Songs runterladen, weil sie Ihnen gefallen, recherchieren Sie dann auch weiter über die Bands?

Wenn ich etwas höre, was mir gefällt, versuche ich sofort, es auf der Gitarre nachzuspielen. Sie als Journalistin versuchen vielleicht, die Fakten herauszukriegen, ich versuche, das musikalische Herz zu finden. Und sitze dann da und denke: Verdammter Bastard, wieso hab ich diesen Song nicht geschrieben? Es ist irrelevant für mich, wie die Band aussieht, wo sie herkommt oder wie alt sie ist.

Und wenn Sie über einen Musiker wissen, dass er ein Arschloch ist? Seine Frau schlägt oder so?

Na ja. Schwierig. Angeblich war John Lennon ein Arschloch. Ich glaube, wenn ich den Song mag … – tut mir leid, dann ist mir das egal. Mir geht es nie um die Personen. Ich hab nie jemanden als Helden verehrt.

Ich war ein Riesen-Smiths-Fan, ein Stone-Roses- und ein The-Jam-Fan. Aber ich hab nie die Menschen verehrt, immer nur deren Musik.

Das sind ja auch nur alles ganz normale Typen. McCartney, George Harrison, Ringo Starr, Neil Young, die hab ich alle getroffen. Warum soll ich sie anbeten?

Sie waren nie nervös, bevor Sie jemanden trafen?

Nein, eigentlich nicht. Ich hab auch nicht extra versucht, diese anderen Musiker persönlich kennenzulernen, sondern man lief sich eher zufällig über den Weg. Okay, es stimmt schon: Ich begegne berühmten Musikern nicht ganz so zufällig, sondern vermutlich, weil ich selbst berühmt bin. Aber auch wenn ich nicht berühmt wäre, könnten die Leute, deren Musik ich mag, genauso gut Arschlöcher sein, und es würde mich trotzdem nicht kratzen.

Wann haben Sie als Kind das erste Mal bemerkt, dass Sie musikalisch sind?

Ich hab mit fünf oder sechs die ersten Platten bewusst gehört. Mein Vater war nebenbei DJ, er hatte eine Plattensammlung mit Elvis, den Beatles und diesem Zeug. Ich kann mich an den Elvis-Sampler *40 Golden Greats* erinnern, und an das rote und das blaue Beatles-Doppelalbum. Die hab ich als Kind sehr gern gehört. Außerdem hatte mein Vater eine Gitarre, obwohl er nicht spielen konnte. Ich hab nie verstanden, wieso sie bei ihm herumlag.

Um die Mädchen zu beeindrucken?

Genau, Gitarre spielen sieht eben cool aus. Sie stand immer hinter einer Tür im Flur, und eines Tages hab ich sie in die Hand genommen. Es fühlte sich sofort gut an.

War sie nicht total verstimmt?

Ja! Außerdem bin ich ja Linkshänder. Ich lernte also, die Gitarre rechtshändig zu spielen. Am Anfang, als sie noch verstimmt war, hab ich einfach immer die Basslinien von Songs auf einer Seite nachgedudelt, ich war auch totaler Joy-Division-Fan damals. Und nach einiger Zeit hab ich im Park beim Mushrooms-Suchen jemanden getroffen, der Gitarre spielen konnte. Er hat sie dann für mich gestimmt. Als Erstes lernte ich von ihm, *House of the Rising Sun* zu spielen. So wie alle! Das war's. Seitdem bin ich komplett gitarrensüchtig.

Aber wann haben Sie gemerkt, dass Sie Songs schreiben und Melodien erfinden können?

Bevor ich bei Oasis anfing, hatte ich nie Songs geschrieben, ich war ja vorher in keiner Band. Mit Oasis hab ich gezwungenermaßen damit begonnen. Ich bin als Gitarrist eingestiegen und fand ihre Stücke nicht besonders gut, also hab ich mir selbst welche ausgedacht. Ich glaube, als ich das erste Mal zu Hause einen Song schrieb, ihn dann mit zur Probe brachte und die Band mitspielte, der Song also plötzlich real wurde – da war ich völlig überwältigt. Ich wollte das immer wieder machen. Aber ich halte mich nicht für übermäßig musikalisch. Das steckt einfach irgendwo in mir drin.

Genau das ist doch Musikalität. Da gibt es Anteile, die man nicht lernen kann.

Hab ich auch nie! Ich hab mir immer bloß Platten angehört.

Und nie Noten gelernt?

Nein!

Schreiben Sie alles in Akkorden auf?

Ich kann noch nicht mal alle Akkorde! Ich kann E … und noch ein paar mehr. Doch wenn jemand sagt: Spiel mal einen übermäßigen A7, dann bin ich total hilflos. Aber ich bin ein Songschreiber. Nur eben kein großartiger Gitarrist. Ich spiele auch Schlagzeug, bin aber kein großartiger Schlagzeuger. Ich kann singen, bin aber kein großartiger Sänger. Ich kann Texte schreiben … Ich bin in diesen ganzen Dingen nicht großartig, aber gut genug, um das alles zusammenzusetzen.

Das ist Ihr musikalisches Talent …

Vielleicht. Einer meiner besten Freunde ist Tontechniker, er hat bei meinem neuen Album mitgearbeitet, ein unglaublich guter Gitarrist. Wenn ich ihm beim Spielen zuschaue, denke ich immer: Ich wünschte, ich könnte das auch! Er sagt aber: Nein, das brauchst du wirklich gar nicht. Ich wünschte eher, das zu können, was du kannst: Du spielst drei Akkorde und singst eine Melodie, und man denkt: Wow! Wieso hat daran vorher niemand gedacht? Und ich sage dann: Aber du spielst wie Jimi Hendrix!

Ich habe mal mit Kid Congo Powers gesprochen, der immer eine offen gestimmte Gitarre spielt, und der sagte: Ich bin nicht so der Typ fürs Jammen!

Bin ich auch nicht, ich mag Jammen nicht. Ich spiele lieber für mich allein.

Und wenn Sie ein Weltstar bei einem Riesenfestival spontan auf die Bühne bittet, um einen Song mitzuspielen?

Ja, das passiert! Meistens bin ich bei diesen Anlässen aber glücklicherweise schon angetrunken und denke mir: Yeah, whatever! Und ich muss zugeben, dass ich bei solchen Gelegenheiten auch schon mal heimlich die Gitarre ausgestöpselt hab. Ich kann's eben einfach nicht.

Üben Sie denn nie?

Doch, ich habe ja eine große Gitarrensammlung. Allerdings keinen extra Musikraum. Ich setze mich auch nie mit der Absicht hin, einen Song zu schreiben. Heutzutage genieße ich eher die fünf Minuten Frieden, bis ein Kind durch den

Raum gewetzt kommt und mir etwas über eine Katze erzählt. An neun von zehn Tagen dengel ich einfach so auf der Gitarre vor mich hin, aus Spaß. Und plötzlich, am nächsten Tag, passiert etwas, und ich bin immer noch fasziniert und weiß nicht, was genau das ist!

Keith Richards sagt, die Riffs fallen aus dem Himmel, Neil Young nennt es »am Kaninchenloch warten« – für mich ist es wie Angeln gehen!

Die Gitarre ist die Angel, und ich sitze einfach da und warte. Und auf einmal beißt einer an.

Geht Ihnen das mit den Texten auch so?

Na ja, ich suche eben nicht überall nach Bedeutung, nach Tiefe dahinter. Auch bei der Musik von anderen nicht. Das meiste, was ich höre, ist ohnehin mindestens 20 Jahre alt. Wenn ich *The Night They Drove Old Dixie Down* von The Band höre, denke ich nicht darüber nach, was Robbie Robertson und Levon Helm dachten, als sie es schrieben. Weil es jetzt irrelevant ist, es ist eben zu lange her! Und bei moderner Musik ist die Bedeutung der Texte ja eh oft sehr versteckt. Kasabian zum Beispiel, gute Freunde von mir, deren Musik ich wirklich liebe – meinen Sie, irgendjemand weiß, was ihre Texte bedeuten?

Keine Ahnung.

Genau, ich weiß es auch nicht! Nicht mal der Sänger weiß es, ich habe ihn gefragt! Oder Radiohead, Arctic Monkeys … niemand schert sich um deren Texte!

Sehe ich nicht so. Manchmal reicht es ja auch schon, eine Zeile aufzugreifen, die einfach perfekt passt.

Ja, aber ich persönlich wühle mich nicht so tief in Musik rein.

Haben Sie sich die Platte von Liams neuer Band angehört, Beady Eye?

Ja, hab ich.

Und?

Ist okay.

Ist sie so, wie Sie erwartet haben? Sie kennen doch Ihren Bruder sehr gut …

Ich würde nicht sagen, dass ich ihn überhaupt kenne! Ich hab die Platte gehört, hab die Band im Fernsehen gesehen … Er macht halt sein Ding.

Sehr diplomatisch.

Danke.

Dass Sie Ihre Platte auf Ihrem eigenen Label herausbringen, bedeutet auch Stress, oder?

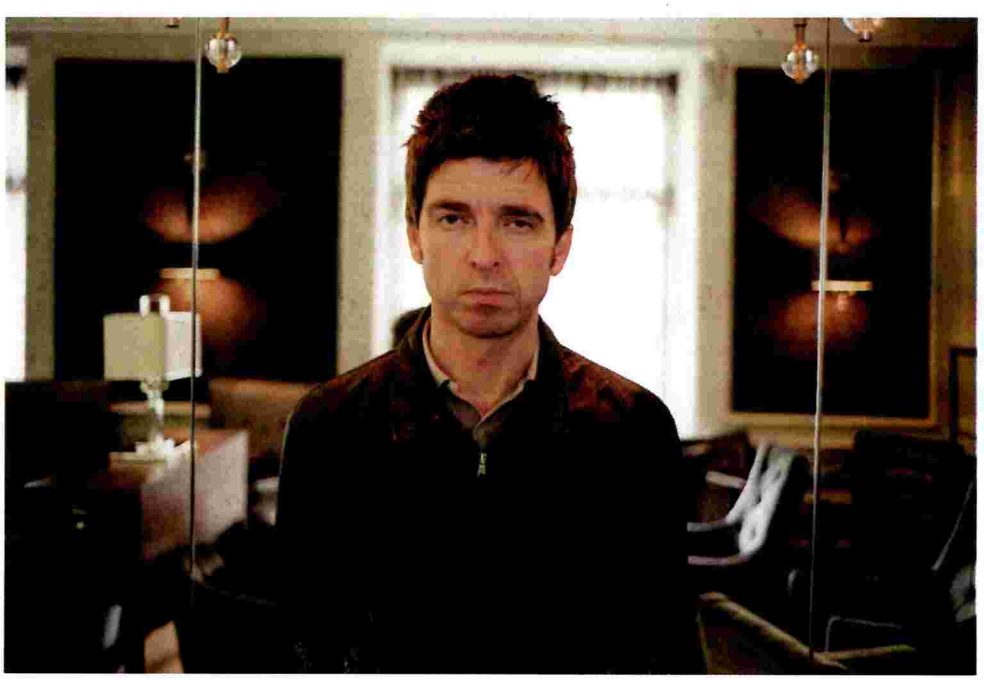
Ja, allerdings. Ich hab für alles bezahlt, musste extrem viele Entscheidungen fällen, reden, Texte Korrektur lesen – alles Dinge, die ich eigentlich nicht so gerne mache. Obwohl die wirklich langweiligen Sachen mein Management übernommen hat. Aber ich will keinen Plattendeal mit einem Major. Das ist mein Punkt. Wenn die Platte ein Misserfolg ist, gucken wir weiter, wenn sie aber ein Erfolg wird, dann ist das für mich persönlich eine tolle Leistung. Weil wir das alles allein geschafft haben. Ich bin mit dem Projekt jetzt durch. Ich hab alles bezahlt, hab genug Geld zur Seite gelegt, dass meine Kinder aufs College gehen können. Es kann also nicht mehr so viel passieren.

Interessieren sich Ihre Kinder für Musik?

Der ganz Kleine ist noch zu jung. Meine Älteste ist elf, sie kann singen und mag moderne Popmusik, Lady Gaga und Rihanna und so. Mein vierjähriger Sohn denkt, er sei ein Dinosaurier und interessiert sich mehr für Roboter und Spider-Man als für Musik. Aber er … wissen Sie, das ist faszinierend: Wenn er reinkommt und ich gerade einen Mollakkord spiele, dann sagt er: Oh, Papa, spiel das nicht, das klingt traurig! Spiel was Lustiges! Das muss also ein menschlicher Instinkt sein, dass ein Mollakkord etwas in der Seele berührt, das einen traurig macht.

Wollen Sie Ihre Kinder musikalisch fördern?

Ich denke immer, wenn ein Kind wissbegierig genug ist und ein Instrument im Haus ist, dann wird es sich schon damit beschäftigen. So bin ich ja auch zur Musik gekommen. Ich kaufe meinen Kindern nicht extra Instrumente, es sind aber welche da. Ich glaube, man sollte Kindern nichts in die Hand drücken, sondern sie müssen es selber wollen. Man hofft, dass es sie erhellt. Und wenn nicht, ist das auch okay.



*

Noel Gallagher's High Flying Birds
Noel Gallagher's High Flying Birds
Sour Mash / Indigo — 14.10.11

ZOLA JESUS — *Erinnerungen an ein längst verblichenes Mädchen*

Text — Jens Balzer

Fotos — Adrian Crispin

Styling — Ann-Kathrin Obermeyer

Es gilt einen neuen Star zu begrüßen: Mit ihren gerade mal 22 Jahren schafft es Nika Roza Danilova alias ZOLA JESUS, die Morbidität des Gothic mit instrumentell eingesetzter Opernstimme und spektralen Elektrogeräuschen aus dem Jenseits heraus zu neuem Leben zu erwecken. Die Musik der russisch-stämmigen Amerikanerin bringt auf eine gute Weise Pop und Avantgarde in Einklang. Unser Autor Jens Balzer nennt es *Hypnagothic* – und ist restlos begeistert.

Hair & Make-up — Nick Assfalg

Jacke — Christophe Lemaire
Shirt — Dries van Noten

Kleid — Tibi
Schuhe — Christian Louboutin

Was für eine Stimme! Was für eine Kraft! Welch atemberaubende Vitalität! Und wie sie dann noch mit ihren Haaren zu wirbeln versteht! Wie ein wildes, nicht zu zähmendes Tier rennt sie beim Singen über die zu kleine Bühne, aber jede Bühne wäre zu klein für diesen Drang, für diese nie stillstehende Bewegung. Sie huscht hin und her und schwingt mit dem ganzen Körper hinauf und herunter; zum Rhythmus der metallenen Beats und des dunklen Laptopgepaukes verwandelt die ganze Frau sich in eine Wellenbewegung mit wuschelndem Haar. Hinauf und herunter. Ach, so geschmeidige Kniegelenke möchte man selbst noch mal haben, denkt man, während man auch ansonsten mit offenem Mund und laut schlagendem Herzen auf die Bühne und diese erstaunliche Erscheinung starrt.

Das Tollste aber ist natürlich der Gesang: Diese Frau singt, wie sonst zurzeit niemand singt, mit einer kräftigen, zitternden, zornigen Stimme, nicht unähnlich der jungen Siouxsie Sioux, aber doch brutaler gegen sich und die Hörer; gelegentlich in kunstvoller Weise ins Zeternde kippend: Vom romantischen Gothic-Entwurf der todessehnsüchtigen Eiskönigin bis zur gefährlichen, grell pöbelnden Hexe aus dem ganz dunklen Wald ist es bei ihr nur ein Schritt.

Zola Jesus heißt diese Künstlerin, die uns mit ihren Konzerten und Platten seit zirka zwei Jahren in unaufhörliche Verzückung versetzt. Gerade 22 Jahre ist sie alt, geboren 1989 in Wisconsin unter dem Namen Nika Roza Danilova, doch seit geraumer Zeit schon in der kalifornischen LoFi- und Noise-Szene tätig. Seit 2008 hat sie diverse CD-Rs, Singles, EPs und Split-Alben herausgebracht, im letzten Jahr dann auch ihr allgemein bewundertes Langspieldebüt *Stridulum II*; aus diesem Anlass war sie erstmals auch in Deutschland auf Tournee zu sehen, mit den befreundeten Bands Xiu Xiu und Former Ghosts.

Ende September ist nun ihr zweites Langspielalbum *Conatus* erschienen; der Titel ist lateinisch und bedeutet Streben. Es ist die bisher beste Platte, die Zola Jesus herausgebracht hat:

So dunkel und dräuend, verhuscht und hysterisch, verschüchtert und drohend klingt sonst keine Musik, die man gegenwärtig zu hören bekommt.

Fiepsende und kniepsende Elektronikgeräusche wie aus einem untoten Atari-Computer treffen auf ungut vor sich hin murmelnde Chöre; ein zischendes Schlagzeug mit metallenen Höhen fräst sich in die weichen Song- und Geräuschgeflechte, die Zola Jesus hier knittelt. Und dann wieder diese Stimme! Tragisch, laut, getrieben und treibend, fordernd, unterwerfend und selbst unterworfen: Lange, dramatische Melodiebögen wechseln mit fragmentierten Stimmsamples, die zu einem stotternden Beat verfugt werden. Mal beherrscht Danilova mit großer Geste die unter ihr hinwegwimmelnden Klänge; mal verschwindet sie plötzlich unter einer heranbrandenden Gischt aus Geräuschen.

Die Lieder von Zola Jesus heißen zum Beispiel *Trust Me*, *I Can't Stand* oder *Collapse*; in der Knappheit der Titel und der repetitiven Kargheit ihrer Texte erinnern sie etwa an die frühen Swans (*Cop*, *Filth* und – genau – *Trust Me*). So wie Danilova in ihren Liedern keine Geschichten ausbreitet, sondern einzelne Bilder, Hoffnungen, Ängste umkreist, so wenig folgen ihre musikalischen Ideen einer erzählenden Dramaturgie. Manchmal wird eine Abfolge von Strophe und Refrain angetäuscht, doch nur, um das Stück vor deren Vollendung in eine Kakofonie, eine Verzweiflung, eine Enttäuschung münden zu lassen, oder – an den besten Stellen – in eine eisig sich erhebende Gleichgültigkeit gegenüber den gerade noch vorgetragenen Gefühlen.

Diese gleichgültige Härte gegen sich selbst, das ist es, was an Zola Jesus so fasziniert. Alle Kraft ihrer Stimme, ihres Körpers und ihrer Bühnenerscheinung legt sie ins Klagen, ins Verkünden von Traumata. Doch fällt sie dabei niemals in die Gefühligkeit der schwarzen Romantik; zu den vorgetragenen Schmerzen hält sie stets Distanz.

Mag sein, dass man sie beim flüchtigen Hören als Goth Queen erlebt; dafür spricht die dunkel-morbide Gesamtanmutung ihrer Musik, das rumpelbumpsende Kesselgepauke und die Oho und Aha machenden ätherischen Chöre im Hintergrund. Doch die überkommene Todesromantik der Gothic-Anhänger hat Zola Jesus längst überwunden. Der sterbliche Leib und der schmerzende Körper sind bei ihr nur noch Trug- und Erinnerungsbilder. Es geht in ihrer Musik nicht darum, die alte Sprache der Morbidität, des Weltschmerzes und der Lebensmüdigkeit wiederzuerwecken.

Es geht um eine neue Sprache der Post-Depression und der ewigen Wiederkehr – eine allem Tod gegenüber gleichgültig gewordene Sprache der unsterblichen Geister.

Darum hat Zola Jesus denn auch das Schwarz, die übliche Lieblings-Nichtfarbe der Gothics, durch ein geschmackvoll-fahles Leichenweiß ersetzt. Auf dem Cover zu *Conatus* posiert sie in wehenden und gleichsam gefroren erscheinenden Gewändern, wie ein Geist, eine Wiedergängerin, eine gehauchte Erinnerung an ein längst schon verblichenes Mädchen. This girl is spectral. So körperlich präsent sie auf der Bühne auch ist, so konsequent hat Zola Jesus aus ihrer Musik und aus ihrer bildlichen Inszenierung alles Körperliche getilgt. So wird die Intensität ihrer Bühneninszenierung ihrerseits zu einem paradoxen Zeichen: einerseits Wiederaneignung einer in der Musik längst verlorenen Materialität – andererseits Dementi alles Morbiden, was in dieser Musik mitschwingen könnte.

Plötzlich lässt es sich folgendermaßen formulieren: Zola Jesus reanimiert die Gothic-Ästhetik, ohne deren existenzialistisches Zeitmaß zu übernehmen. Es geht bei ihr nicht um die Endlichkeit, das Sterben, die letzten Dinge, sondern um das Post-Historische, Post-Apokalyptische, um das Leben danach. Zola Jesus sehnt sich nicht nach dem Tod, sie ist *schon tot*. Ihre Stimme ruft nicht das Jenseits an, sondern kehrt aus dem Jenseits zu uns Lebenden zurück. This girl is spectral. Darum kann sie so selbstverständlich zwischen den Masken und Modellen wechseln, die ihr die Geschichte der Goth-Kultur bietet. Sie zitiert italienische Horrorfilme der siebziger Jahre (wie im Titel ihrer ersten LP, *Stridulum II*) ebenso wie Nietzsche, Schopenhauer und Thomas Bernhard, dessen frühen Roman *Verstörung* sie gern zur Lektüre empfiehlt. Mit Bernhard teilt sie – wie mit Michael Gira von den Swans – den Hang dazu, immer wieder auf ein Thema zurückzukommen: das unermüdliche Insistieren auf ein und demselben Unrecht, ein und demselben Schmerz, ein und demselben Trauma, ein und demselben ungestillten Begehren.

Darin ist sie aber auch ein Kind der Nullerjahre und der Retromania. Der alte Gothic, der Gothic der achtziger Jahre, war ja aus dem Geist der Desillusionierung nach der verpufften Punk-Revolution geboren; seine Morbidität diente nicht zuletzt dazu, den Nihilismus des Punk zu mildern und wieder in ein historisches Kontinuum zu überführen. Beides – das Desillusionierte und das Morbide – kommt bei Zola Jesus nicht mehr vor; das romantisch-subjektivistische *Streben zum Tode* hat sie durch das posthistorisch gewordene In-sich-selbst-Kreisen der ewigen Wiederkehr ersetzt. Man könnte auch sagen:

Die popmusikalische Semiotik des Gothic wird bei Zola Jesus unter den Bedingungen des *Hypnagogic Pop* reformuliert. Mithin könnte man ihre Musik auch als *Hypnagothic* bezeichnen.

Mit dieser Wendung steht sie nicht allein: Eine Vielzahl von untoten Mädchen treibt derzeit ja durch den popmusikalischen Äther. Die Ectoplasm Girls, zwei musizierende Schwestern aus Schweden, inszenieren sich auf ihrer ebenfalls gerade erschienenen Platte *TxN* als Geisterbeschwörerinnen und beschworene Geister zugleich; sie stellen den Sound von Séancen nach und lassen sich willig von den Dämonen fortreißen, die sie gerade noch zu bannen versuchten. Die kanadische Produzentin und Sängerin Grimes zeigt sich als Zipfelmützen tragendes Zombiemädchen an eisigen Gestaden und ventiliert minimalistische Schreckenssounds. Die britische Produzentin Elizabeth Walling alias Gazelle Twin verbindet gregorianische Chöre mit sich bizarr blähenden Bigband-Arrangements, die so klingen, als habe sich Siouxsie Sioux mit dem James-Bond-Komponisten James Barry verbündet. Und mit

Kleid — McQ by Alexander McQueen

Jacke — Christophe Lemaire
Shirt — Dries van Noten

Overall — Acne
Schuhe — Miu Miu

Tanktop — Schiesser
Hose — COS

der kanadisch-lettischen Opern-Goth-Sängerin Katie Stelmanis alias Austra hat Zola Jesus sogar schon die erste Epigonin erhalten: Auch Stelmanis singt ihre Arien zu dramatischem Synth- und Orchestergebrumm, und bei ihren letzten Konzerten im Sommer entstand gar der Eindruck, als habe sie auch ihre typischen Bühnenbewegungen – das rhythmische Federn in den Kniegelenken, die wuschige Wellenbewegung des Körpers – bei Zola Jesus entlehnt.

Was Zola Jesus ihnen allen voraus hat, ist das instrumentelle Verhältnis zu ihrem Körper und ihrer Stimme. Gern berichtet sie im Gespräch davon, dass sie schon als Kind »Operngesang studierte«. Das mag so stimmen oder auch nicht. Jedenfalls hat es nicht dazu geführt, dass sie sich nunmehr im Diamanda Galas'schen Sinne in selbstgenügsamer Stimmakrobatik gefällt. Auf den Studioalben ist ihr Gesang nur ein Instrument unter anderen; nicht selten wird er durch den Einsatz von Hall und anderen Effekten komplett verfremdet und in den musikalischen Hintergrund eingearbeitet. Zum Beispiel auf *LA Vampires Meets Zola Jesus*, einem ihrer interessantesten Nebenprojekte, das sie 2010 auf dem kalifornischen Label Not Not Fun herausgebracht hat. Mit der Labelbetreiberin Amanda Brown (alias LA Vampires) badet sie hier in Schwaden aus Hall- und Echo-Effekten; während Brown ihrer Leidenschaft für den Dub-Reggae frönt und das musikalische Tempo dabei immer weiter verschleppt und zerdehnt, wimmert und heult sich Zola Jesus durch die ersterbenden Rhythmen hindurch wie ein gerade erlöschender Geist. LoFi-Goth-Dub! Ebenso schön ist die Splitsingle, die sie zu Beginn ihrer Karriere mit Burial Hex herausgebracht hat, einer ebenfalls aus Wisconsin stammenden Ein-Mann-Black-Metal-Power-Electronics-Band.

Wer Zola Jesus zunächst in derlei LoFi- und Noise-Projekten kennengelernt hatte, den konnte die Wendung zum melodischen Song auf *Stridulum II* allerdings überraschen. Stücke wie *I Can't Stand* und *Night* haben perfekte Hooklines, die man schon nach dem flüchtigsten Hören unbedingt mitsingen will. Mancherorts – wie vom britischen Wire Magazine – wurde Danilova das schon als Ausverkauf an den Mainstream übel genommen. Dabei war die Bewegung zum melodischen Gothic-Pop-Kitsch nur konsequent: Sie passt gut zur andauernden Oszillation dieser Künstlerin zwischen Gefühl und Kälte, Intensität und Verschwinden, überdeutlicher Präsenz und introvertiertem Rückzug aus der Welt.

Auf *Conatus* sind die Hooklines und die melodisch-harmonischen Eingängigkeiten schon wieder weitgehend verschwunden.

Was man hört, sind – ghost in the machine! – spektrale Elektrogeräusche und scharf splitternd sich unter dem Gesang emporwälzende Klangflöze.

Was für eine Frau! Und welch dialektischen Reichtum sie schenkt! In der klügsten derzeit denkbaren Weise bringt Zola Jesus den *Pop* und die *Avantgarde*, Gothic und Noise, romantische Subjektivität und musikalischen Materialismus in eine Wellenbewegung. This girl is spectral. Die niemals verlöschende Dramatik dieser Stimme, das Bild dieses ständig verschwindenden Körpers werden uns noch lange bewegen.

Bluse — Christophe Lemaire

*

Zola Jesus
Conatus
Souterrain Transmissions / RTD — 30.09.11

GAMES

Fotos — Claudia Rorarius

Das Videospiel als junges Kulturmedium mit enormer Reichweite hat eine ganze Industrie reich und Spieler weltweit glücklich gemacht. Und nun heißt es, das Game sei angekommen. Aber wo? In der Mitte der Gesellschaft? Am Rande der Übersättigung? Am Wendepunkt eines spannenden Diskurses? Thomas Lindemann, Kulturjournalist und Buchautor aus Berlin, wurde im selben Jahr geboren wie das erste Videospiel, *Pong*, und verfolgt in seinem Text die aktuelle Entwicklung der Games-Sparte zwischen Stagnation und Subversion, zwischen schleppenden Debatten und fortschreitender Musealisierung. Im Interview mit Games-Künstler, Comic-Zeichner und Eisner-Award-Gewinner Nate Simpson erkundet Steffen Vogel den fließenden Übergang zwischen Comic und Game, aber auch die Möglichkeiten eines kreativen und reflektierten Umgangs mit der Wertedebatte über den Sinn des Spielens. Heiko Gogolin, ehemaliger Chefredakteur des »klugen« Games-Magazins Gee, beobachtet schließlich die wilde Ehe von Popmusik und Games, die mit Björks Veröffentlichung der *Biophilia*-Apps in diesem Herbst ein neues Stadium der Spielbarkeit erreicht hat.

GODZILLAS RIESENBABY
Gaming zwischen Flachsinn und Feuilleton

Text — Thomas Lindemann

Jeden Sommer kommen sie aus der ganzen Welt nach Köln, all die Games-Konzerne aus Fernost und Übersee, um ihre Neuheiten auf der *GamesCom*, der weltgrößten Messe für »interaktive Spiele und Unterhaltung« zu präsentieren. 2011 gab es vor allem altbekannte Massenware zu sehen; die Shows waren enttäuschend, aber sehr laut. Und dann: ein lichter Moment. Schwarz tritt ein einsamer Kämpfer vor eine rote Sonne, sein Schatten zeichnet sich weiß in Scherenschnitt-Optik ab. Eine Ästhetik wie in Frank Millers *Sin City*, nur gewagter. Da schien ein moderner Kunst-Comic als Game zum Leben zu erwachen. Wow! So ein Spiel sollte es jetzt geben? Natürlich nicht! Die Inszenierung des Trailers zu *Resistance 3* konnte nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Spiel selbst dem großen Paradigma aktueller Actiongames folgt: dem Fotorealismus. Alles soll so aussehen, dass man es für *echt* hält. Das ist oft frappant, und häufig hübsch anzusehen, aber immer auch etwas traurig, wenn sich darin die Ästhetik-Diskussion erschöpft.

Das Videospiel stapft derzeit ein bisschen wie Godzillas Riesenbaby durch die Kulturlandschaft. Seine Entwicklung war wirtschaftlich atemberaubend, es hat sozusagen mächtige Muskeln bekommen. Künstlerisch und diskursiv ist es aber nicht ganz mitgekommen. Es fehlt an Selbstreflexion, und ein eigener theoretischer Ansatz, wie ihn die Game Studies proklamieren, will nicht so recht in die Gänge kommen. Ob Gaming nun affirmativ sei oder kritisch, welche erhellenden Einsichten es transportieren kann, ob es sich mit Diskursen anderer Kunstformen kurzschließen lässt, davon hört man außerhalb von Seminarräumen nichts und selbst drinnen zu wenig.

Das muss sich ändern und wird sich auch ändern. Denn, erinnern wir uns, alles begann doch so großartig. Ende der Neunziger hörten wir nächtelang Chemical Brothers und spielten dazu *Mario Cart* auf einer SNES-Simulation für den PC. Beides war gnadenlos *plastic*, aber so konsequent und humorvoll, dass man sprachlos war. Dann kamen die privaten LAN-Partys und Echtzeit-Strategiespiele wie *StarCraft*, später das popaffine Musikspiel *Rez*, und dann schon das totalitäre Sci-Fi-Regime in *Half-Life*. Die Spiele wurden immer irrer und immer schöner. Und die Kulturzausel da draußen im Mainstream von Politik und Medien wussten nicht einmal, dass es das gab, während sie sich im bundesdeutschen Pfründesystem um ihre Fleischtöpfe stritten. Spielen war Haltung. Subversion und Freude daran. So ähnlich vielleicht wie Heaven 17 hören Anfang der Achtziger.

Noch etwas fiel während der *GamesCom* im Sommer 2011 auf: Beim Entwicklerverband, der doch diejenigen vertritt, die Spiele erschaffen, die Club Mate trinken und für ihre Sache brennen – Schlipse, Schlipse, Schlipse.

Die Investoren und Geldmacher sind präsenter als je zuvor. Sie duzen sich nicht und sie sind nun Herr über die Gästelisten. Die *coolen* Gestalten muss man inzwischen suchen.

Die Gleichförmigkeit des Mainstreams ist nicht wegzureden, auch nicht aus den groß angekündigten Spielen der letzten Monate. Von dem x-ten Teil der Fußball-, Football- oder Basketballsimulationen wollen wir gar nicht sprechen. Aber da war etwa das plumpe *Space Marines*, in dem der Spieler als uniformierter Klopper mit übergroßen Schultern an der Kriegsfront alles plattmacht. Oder die Fortsetzung der *F.E.A.R.*-Reihe, dieses Horror-Egoshooters, der in früheren Teilen seltsame Traumszenen enthielt, in denen ein kleines Mädchen namens Alma den Spieler attackierte. Das war clever, da steckte Blattys *Exorzist* als Zitat drin und *Das Omen* von Richard Donner. Zugleich funktionierte das Game als bitterer Kommentar zum Thema Kindesmissbrauch: Die tödliche kleine Alma, so erfuhr man später im Spiel, war Missbrauchsopfer und rächte sich für die perversen Experimente, die an ihr durchgeführt worden waren. Nun entpuppt sich der dritte Teil der Serie, *F.3.A.R.*, aber als dummes, stumpfes Ballerspiel. Und auch das neueste *Deus Ex* ist eine Enttäuschung. Als Vision einer Zukunft, in der Menschen sich durch Maschinenteile aufpeppen lassen, besitzt das Spiel durchaus

referenzielles Potenzial, handelt es sich hier doch um eine Form von Transhumanismus, wie er auch in aktuellen Suhrkamp-Bändchen diskutiert wird. Aber die Umsetzung als eher klassischer Shooter – ein Kerl ballert sich zur Rettung der Welt durch machistische Machtfantasien: So etwas war schon bei *Rambo II* und *Rambo III* reaktionär. Heute sollen wir die Pille erneut fressen und uns dabei auch noch freuen.

Aber Spiele können auch für Überraschungen sorgen und wach machen. So wie das herrliche Musikspiel *Child of Eden*, dessen Soundtrack je nach Spielstil immer anders klingt. Oder die Überraschung des Frühjahrs, *Portal 2*, in dem man nicht mit Kugeln schießt, sondern mit Türen. Die funktionieren dann wie Teleporter und erschließen als waghalsiger 3D-Gag ein ganz neues Raumgefühl. In Köln wurde *From Dust* vorgestellt, in dem man Gott spielt und Landschaften formt – die metaphysische Klimax aller imperialistischen und zivilisatorischen Strategiespiele. Und demnächst kommt *Max Payne 3* auf den Markt, dann geht eine bedrückende Hardboiled-Story in hochkonsequentem Design weiter, die man mindestens jedem der neueren Filme von Tarantino vorziehen würde.

Großartiges steht neben einer Übermacht von Mist, in diesem Widerspruch steckt die Games-Branche derzeit. Auflösen kann sie ihn nicht. Aber offenbar herrscht ein großer Drang, ihn einzuordnen und das eigene Prinzip, die eigene Entwicklung zu begreifen. Ein Zeichen dafür ist die rasante Musealisierung: Das deutsche Computerspielemuseum, als Sammlung schon 15 Jahre existent, bezog zum Jahresanfang erstmals würdige Räume in Berlin-Friedrichshain. Das Smithsonian, eine der größten US-amerikanischen Forschungs- und Bildungseinrichtungen, die mehrere Institute und Museen umfasst, kündigte für 2012 eine umfassende und komplexe Ausstellung seiner historischen Games-Sammlung an. Und das British Museum bietet seinen Besuchern einen Design-Workshop zum Thema *Retro Game*.

»Spiele sind in der Gesellschaft angekommen«, dieser Satz wurde in der Gamer-Szene lange wie ein Mantra beschworen, heute ist er wahr geworden – nur nicht ganz so, wie man sich das immer gewünscht hatte.

Das Establishment will Games, aber bitte der harmlosen Art. In Deutschland sorgt auch die Zensur für Zahnlosigkeit. Bilderbuchhaft führt dies der Computerspielepreis *Lara* vor, den Kulturstaatsminister Bernd Neumann Anfang 2009 ins Leben rief. Wenn man schon den deutschen Film jährlich mit knapp 200 Millionen Euro fördert, dann kann man doch diese junge Kulturbranche Games auch mal mit 300.000 Euro dotieren. Unter den Anwärtern befindet sich kein Spiel, das als *nicht jugendfrei* eingestuft wurde (USK ab 18). Als vor zwei Jahren *Grand Theft Auto 4* keinen Preis bekommen durfte, weil es explizite Gewaltszenen enthielt, wäre die Jury beinahe zerfallen. Der Zirkus täuscht niemanden darüber hinweg, dass der Deutsche Computerspielepreis kläglich gescheitert ist und wohl kaum noch länger als ein bis zwei Jahre existieren wird.

Auch im akademischen Diskurs herrscht leider eindimensionaler Flachsinn. Da gibt es einerseits die etwas peinliche Wirkungsforschung, die tatsächlich festzunageln versucht, was konservative Kulturkritik im Sinne der Pädagogik seit Jahren erfragt: Ist das alles schädlich? – oder wie es Helen, die Frau von Reverend Lovejoy in der TV-Serie *Die Simpsons* gerne herauskreischt: »Kann denn nicht mal jemand an die Kinder denken!« Wirkungsforscher sperren Versuchspersonen ins Labor, lassen sie Shooter-Games spielen und hinterher Testfragebögen ausfüllen, welche die Steigerung der Aggressivität messen sollen. Derzeitiger Stand der Forschung: Videospiele erhöhen die Aggressivität kurzzeitig, Fernsehen übrigens auch und sogar noch etwas mehr. Andererseits versucht der ein oder andere Juniorprofessor auch, die Games selbst zu erfassen und hantiert dazu meist mit Begriffen wie »Immersion« – wie tief zieht das Spiel in seine Welt hinein – oder »Ludologie« – ist es ein Spiel, so wie Kniffel oder Schach, oder ist es doch eher eine Erzählung wie *Effi Briest* oder *Terminator*? Das alles ist herrlich akademisch und trocken. Eine elegante Kulturkritik, wie wir sie vom Film her kennen, fehlt – man denke an Roland Barthes' strukturale Analyse von Eisensteins Filmbildern oder daran, wie Georg Seeßlen eine an Umberto Ecos Frühwerk geschulte Semiotik auf das Kino anwandte – eine solch lebendige Theorie fehlt im Bereich des Videospiels. Und, schlimmer noch, dieser Mangel fällt nicht einmal irgendwem auf. Als Feigenblatt hat man sich das Feld der »Serious Games« geschaffen, der Spiele, die einen Lerneffekt haben. Aber wieso sollten eigentlich nur die einen Erkenntniswert haben, und nicht alle Games?

Kürzlich entbrannte auf Spiegel Online eine Debatte um den Games-Fachjournalismus. Der Journalist Christian Schmidt, der ihn jahrelang selbst befeuert hatte, gab plötzlich zu, wie dumm doch die ganze Szene sei. Der Aufschrei war groß. Petra Fröhlich, die Chefredakteurin des Fachmagazins PC Games, wehrte sich in einem Antwortartikel: Viele Spiele seien doch so schlecht, was solle man da Differenziertes berichten? Dass es eine Unart der gesamten Fachpresse ist, Spiele, die doch angeblich Kulturgut geworden seien, stets auf einer Prozentskala zu bewerten, kam nicht zur Sprache.

Man stelle sich vor, die Popkritik würde ein Album nach folgendem Schema beurteilen: Die Neue von The Kooks ist nur 68 %, die letzte Chili Peppers aber 85 %, muss man kaufen.

So über Kultur zu denken, ist krank. Die klugen Games-Zeitschriften *Gee* und *Ple:*, die es anders wollten, wurden aber eingestellt.

Man kann nur warten und auf die Spiele selbst hoffen. *Half-Life 3* soll in Arbeit sein. *Mass Effect 3* kommt – das Spiel, dessen Vorgänger es bis in die CNN-News schaffte, weil es einfach mal auch eine Sexszene einbaute. Und Lara Croft kommt wieder, ohne Atombusen, mit mehr Gefühlen – warum nicht. All das kann aufregend werden. Dafür, dass es auch relevant wird und irgendeinen Funken für Debatten oder kluge Gedanken schlägt, wird man in Zukunft aber einstehen müssen. Von selbst kommt das nicht – dafür sind Games inzwischen zu tief in den normalen Betrieb eingedrungen, mit all ihren Awards, Ausstellungen und Umsatzrekorden.

*

STIMULATION fürs REPTILIENHIRN
Nate Simpson über seine Arbeit als Concept Artist und Comiczeichner

Interview — Steffen Vogel **Comic — Nate Simpson**

NATE SIMPSON machte gut zwei Jahrzehnte lang das, was viele seiner Zunft machen: Als Konzeptzeichner verdiente er seine Brötchen in der Games-Industrie und träumte dabei von einem eigenen Projekt. 2009 hat er genug beiseite gelegt, um sich ganz der Kunst zu widmen. Seither kann man in Simpsons Blog *Project Waldo* die Entwicklung des Comics *Nonplayer* verfolgen. Gamer und Comic-Fans sind gleichermaßen begeistert, und der US-Amerikaner weiß nicht, worüber er sich mehr freuen soll: über das Lob seines Idols, des Zeichners Moebius, über die diesjährige Auszeichnung mit dem Eisner-Award, einem der wichtigsten Preise für Comic-Schaffende, oder den Umstand, dass Warner Bros sich die Rechte an der Verfilmung von *Nonplayer* gesichert hat.

Als Concept Artist setzen Sie seit über einem Jahrzehnt visuelle Ideen für Videospiele um, zuletzt als Teamleiter für das Strategierollenspiel *Demigod*. Dann beschlossen Sie, zu pausieren, um an Ihrem Comic *Nonplayer* zu arbeiten. Den Entstehungsprozess dokumentieren Sie mit viel Enthusiasmus in Ihrem Blog projectwaldo.blogspot.com. Bietet Ihnen der Comic als Medium mehr künstlerische Freiheiten?

NATE SIMPSON Allerdings! Als Konzeptzeichner ist man vielen Einschränkungen unterworfen, das Budget setzt Grenzen, aber auch die Technologie. Alles, was man entwirft, muss im Rahmen des vorgegebenen Game-Engine funktionieren, der für die visuelle Darstellung des Spielverlaufs verantwortlich ist. Dann muss man seine Bosse und die Investoren zufriedenstellen. Und weil bei der Entwicklung eines Games so viel Geld im Spiel ist, müssen meistens noch Lizenzen berücksichtigt werden, beispielsweise wenn ein Filmoder eine populäre Fernsehserie die Vorlage liefern. Eines der ersten Spiele, an dem ich gearbeitet habe, war *Starfleet Command 2*, ein *Star Trek*-Game. Es ist erstaunlich, mit welchem Aufwand ein Unternehmen wie Paramount sicherzustellen versucht, dass alle Spielelemente dem *Star Trek*-Kanon entsprechen. Auch die Fans sind in dieser Hinsicht sehr sensibel. Bei *Nonplayer* hingegen arbeite ich ganz selbstbestimmt. Ironischerweise bemerke ich, dass ich manchmal ein strengerer Chef und ein härterer Kritiker bin als all die Autoritäten, für die ich vorher tätig war. Aber da es nur mich gibt, kann ich mich bei niemandem darüber beschweren.

Ist ein guter Konzeptzeichner automatisch ein guter Comiczeichner?

Sowohl bei der Entwicklung von Games als auch beim Comic geht es um eine spezifische, detaillierte Art der Darstellung. Als Konzeptzeichner muss ich verstehen,

wie ein Objekt in drei Dimensionen funktioniert, und es mir dementsprechend aus jedem Blickwinkel vorstellen können. Diese Fähigkeiten nutze ich auch als Comiczeichner, wenn ich eine Figur, ein Gebäude oder einen Hintergrund entwerfe. Andererseits arbeitet man als Konzeptzeichner wie ein Handwerker, der nur auf sein Objekt fixiert ist. Für die Interpretation meines Entwurfs ist dann der 3D-Modelleur verantwortlich. Ich musste also früher nie in Betracht ziehen, wie sich bei einer Figur der Gesichtsausdruck verändert, wenn sie auf etwas reagiert.

Viele Games sind von Comics inspiriert. Wie sehr hat im Gegenzug modernes Game-Design die Comic-Szene beeinflusst?

Massiv! Das liegt teilweise daran, dass die professionelle Grenze zwischen Konzept- und Comiczeichnern fließend ist. Viele Game-Künstler wechseln zum Comic, und viele Comiczeichner landen in der Spiele-Industrie. Wegen diesen Grenzüberschreitungen haben sich vielleicht auch die technischen Fähigkeiten der Comiczeichner erhöht. Unter ihnen gibt es inzwischen einige, die mit digitalen Tools sehr vertraut sind – was früher eher selten war. Auch ich zeichne meinen Comic beispielsweise in Photoshop. Es gibt aber auch eine Kehrseite: Leute aus der Games-Branche denken in bewegten Bildern statt in einzelnen Panels. Ein Game muss augenblicklich anregend und einprägsam sein, es stimuliert das Reptilienhirn. Wenn wir Konzeptzeichner zum Comic wechseln, ist unsere grafische Gestaltung oft sehr gut, aber wir haben Defizite, wenn es um das Verhältnis der Charaktere zueinander und um die Entwicklung der Geschichte geht. Ich habe in dieser Hinsicht viel lernen müssen.

Umso hintergründiger erscheint es, dass Sie die Figur Ihrer Comic-Heldin Dana Stevens in *Nonplayer* als leidenschaftliche Spielerin von Online-Multiplayer-Rollenspielen angelegt haben. Mit welcher Absicht?

Es gibt eine anhaltende Debatte über Games und den gesellschaftlichen Wert unserer Arbeit als Game-Künstler. Schließlich erschaffen wir etwas, das den Menschen im wirklichen Leben Zeit stiehlt. Jede Stunde, die man für ein Massen-Mehrspieler-Online-Rollenspiel wie *Happy Farm* oder *World of Warcraft* aufwendet, könnte man auch mit Leuten in der realen Welt verbringen. Manchmal schien es mir, als würde ich mit meiner Arbeit in der Games-Industrie etwas Schlechtes tun. Aber gleichzeitig liebe ich Videospiele! Und ich denke, dass sie für sehr schöne und bereichernde Erfahrungen sorgen können. Gerade weil sie dem Spieler die Chance geben, in die Rolle eines anderen zu schlüpfen, diese Persönlichkeit zu erkunden und neue Wege zu erproben, Beziehungen zu Menschen aufzubauen. In diesem Sinne sind Games eben nicht nur eskapistisch, sondern haben fast etwas Gesundes, gerade für Menschen, die ihr Leben als unbefriedigend empfinden. Meine Hauptfigur Dana verkörpert diesen Konflikt. Ihre Aussichten im realen Leben sind nicht besonders rosig: Sie hat das College abgebrochen, lebt mit Anfang 20 noch bei ihren Eltern und hat einen furchtbaren Job als Tamale-Lieferantin. Ihre Rolle im Game ist der emanzipierte Gegenentwurf, eine Parallelexistenz, in der Dana als professionelle Auftragskillerin mit hehren Motiven sowohl ihren Heldenmut unter Beweis stellen, als auch ihre dunkle Seite ausleben kann. Und manchmal gelingt es ihr, einen Teil dieser Souveränität in den ohnmächtigen Alltag hinüberzuretten. Die Geschichte konzentriert sich zunehmend auf die Frage: Sind ihre Erfahrungen innerhalb des Games mehr oder weniger legitim als die in der realen Welt?

Würden Sie sagen, dass Rollenspieler ähnlich wie Avatare symbolische Figuren unserer Zeit sind?

Ich denke schon. Man könnte aber entgegengesetzt auch fragen: Erleben die Leute ihren Körper in der realen Welt nicht bereits als eine Art Avatar, schmücken sie ihn nicht deshalb so absonderlich, stylen sich und verpassen sich durchgedreht viele Tätowierungen? Der Körper wird ja bereits als ein Ausdruck der Identität gestaltet. Ich muss da an Cosplay denken, wo sich junge Leute als Comicfiguren, aber auch als Games-Figuren verkleiden. Cosplay bedeutet, seinen Körper in einen Avatar zu verwandeln. Einige Angewohnheiten und ästhetische Tendenzen haben sich also bereits vom Gaming in die reale Welt übertragen.

***Nonplayer* reflektiert in starkem Maße die Gegenwart von prekärer Arbeit, Zukunftsangst und digitalem Lifestyle. In einem Interview haben Sie kürzlich die Comicbranche kritisiert, weil sie zu sehr auf historische Szenarien setzt. Woran liegt das?**

Die einfachste Antwort lautet wohl, dass es leichter ist, etwas zu imitieren, als etwas Neues zu erschaffen. Aber dahinter steckt freilich noch mehr. Die heutige Welt evoziert mit ihren ökonomischen und politischen Unsicherheiten ein Bedürfnis nach Eskapismus, und diese Comics treten die Flucht in die Vergangenheit an. Mein Comic ist in dieser Hinsicht vielleicht ein Wolf im Schafspelz, denn oberflächlich betrachtet beginnt auch er in einem alternativen Universum mit Fantasy-Elementen. Aber damit versüße ich nur die bittere Pille: die Wirklichkeit einer Welt, die auseinanderwirbelt. Im Vergleich mit der Mehrzahl der Fantasy-Comics ist *Nonplayer* alles andere als eskapistisch, denn die Geschichte spielt eben nicht an einem Ort mit klaren Regeln, wo die Guten immer siegen. So eine naive Allmachtsfantasie gibt es in meinem Comic nicht.

Trotz des sozialkritischen Anspruchs wurde *Nonplayer* als Gamer-Comic bezeichnet, weil er ein Fantasy-Szenario aus der Perspektive einer Rollenspielerin zeigt. Stört Sie das?

Mich freut es erst mal, dass der Comic von Gamern gelesen wird. Wäre er bei ihnen durchgefallen oder als unglaubwürdig eingeschätzt worden, würde ich ihn in gewisser Hinsicht als gescheitert betrachten. *Nonplayer* ist aber mehr als ein Gamer-Comic, weil er die technologischen Realitäten der heutigen Zeit verhandelt und eine kleine Extrapolation zukünftiger Entwicklungen bietet. Wir werden ein lokales Overlay über die Realität legen und sie dadurch erweitern. Das geschieht in der Gegenwart schon, etwa mit den Augmented-Reality-Apps für Smartphones, bei denen virtuelle Realität und Realität in interaktiven Bezug gesetzt werden. In vielerlei Hinsicht sind die in *Nonplayer* dargestellten futuristischen Technologien unausweichlich. So werden wir leben!

*

projectwaldo.blogspot.com

MUSIK SPIELEN
Pop auf der Suche nach neuen Feldern

Text — Heiko Gogolin

Selten wurde die Latte bei der Live-Präsentation eines Albums so hoch gelegt wie diesen Sommer anlässlich der Vorstellung von Björks neustem Werk im Rahmen des Manchester International Festivals. »Es fühlt sich an wie bei der Geburt der Oper oder des Kinos«, fasste Scott Snibbe, der technische Entwicklungsleiter von *Biophilia*, seine Begeisterung in Worte. Snibbe bezog sich mit seiner Äußerung aber weder auf die spektakulären Musikinstrumente, die eigens für das Projekt entworfen worden waren, noch auf die gigantische Tour, bei der Björk gleich für mehrere Wochen an jeder Station Halt macht. Sein Superlativ galt der Veröffentlichung der Platte im Format einer App. Herzstück von *Biophilia* sind künstlerisch angelegte Spiele, welche die zehn Songs des Albums bei jedem Durchlauf neu erfahrbar machen sollen. Nachdem die Band The National kürzlich den Titelsong für das Ego-Puzzlegame *Portal 2* komponierte und Brian Eno an der Entwicklung der spielerischen Ambient-App *Bloom* mitwirkte, ist dies bereits die dritte nennenswerte Form der Annäherung an Computerspiele, mit der namhafte Musiker in den letzten Monaten Aufmerksamkeit erregten.

Was von außen wie eine popkulturelle Weihe des Mediums anmutet, wird von Seiten der Gamer oft genug kritischbeäugt. Denn als die Musikindustrie anfing, Games für sich zu entdecken, verlor der Sound in Spielen viel von seiner ureigenen Ästhetik. Genauso wie sich mit den fortschreitenden technischen Möglichkeiten die Computerspielgrafik in Richtung fotorealistischer Darstellung entwickelte, klangen viele Spiele durch die Möglichkeit, *richtige* Musik einzubinden, irgendwann wie Filme. Mit klassischen Scores und Popmusik.

Wenn Songs von Bloc Party oder der Kings Of Leon beim Laden der *Fifa*-Fußballspiele laufen, bietet das vor allem den Acts eine weitere Möglichkeit, ihre Musik zu verwerten. Mit dem eigentlichen Game hat das wenig bis überhaupt nichts zu tun.

Auch das *Portal 2*-Stück von The National wirkt wie der Titelsong zu einem Film, ein Werbevehikel, das aber erst im Abspann läuft.

In den achtziger und frühen neunziger Jahren klangen Computerspiele hingegen immer zuallererst nach Computerspielen. Selbst Leute, die nie ein Joypad in die Hand genommen haben, assoziieren quäkige 8-bit-Sounds mit Weltraumballereien oder einem fröhlichen Münzensammeln in Bonbon-Landschaften. Die schnellen, naiv-upliftenden Tunes entstanden aus der Not heraus: Frühe Spiele mussten mit wenig Speicherplatz auskommen; statt in einem Studio zu komponieren, hieß es umständliche Codes programmieren. Die so erzeugten Chiptunes tauchten bald auch als Samples in Popsongs auf und prägten ganze Popgenres wie Bleep Techno oder Bitpop. Bis heute besitzen sie eine ähnliche Signifikanz wie die Pixelgrafik, deren unverwechselbarer Look ebenfalls durch technische Beschränkungen entstand. Die 8-bit-Bleeps finden sich als Retro-Element sowohl im Soundfundus von Mark Ronson als auch bei Crystal Castles. Oder sie bilden die Basis für das Hiphop-Subgenre Nerdcore, wo über Computerspielbeats gereimt und statt mit dicken Autos mit *Street Fighter*-Skills geprotzt wird.

Dass auch lizenzierte Popmusik neben ihrer kommerziellen Mehrfachverwertung großes Potenzial auf dem Games-Sektor entfalten kann, und zwar in Qualität wie Umfang, beweist seit Jahren die *Grand Theft Auto*-Serie: Der Soundtrack zum vierten Teil von *GTA* (2008) umfasst unglaubliche 214 Songs. Über weite Strecken der Gangster-Action-Extravaganza fährt der Spieler im Auto durch die Gegend. Die Musik kommt aus dem Radio. Das Line-up im Programm ist schier unglaublich:

DJ Premier hostet die Hiphop-Station, Iggy Pop spielt Classic Rock, Juliette Lewis moderiert eine Postpunk-Sendung, Femi Kuti bringt Afrobeat und Karl Lagerfeld selektiert 70s-Disco

aus seiner privaten Plattensammlung. Und das ist nur eine Auswahl. Die Qualität der *GTA*-Soundtracks beruht aber nicht nur auf großen Namen, die prominenten Moderatoren nehmen immer wieder thematischen Bezug auf das Gameplay. So freestylten schon 2001 in *GTA III* die MCs des Drum'n'Bass-Kanals von Moving Shadow regelmäßig über das herrliche Chaos, das der Spieler anrichte. Die Verknüpfung von Musik und Popwissen generiert in der Spielwelt von *GTA* einen interaktiven kulturellen Erinnerungsraum. Der fünfte Teil der Reihe *GTA: San Andreas* (2004) sieht aus wie ein als Game wiedererwecktes West-Coast-Hiphop-Video. Und wenn der Spieler in der Achtziger-Jahre-Folge *GTA: Vice City* (2002) mit seinem Ferrari in den Sonnenuntergang düst und dabei *(I Just) Died in Your Arms* von Cutting Crew im Radio läuft, verkoppeln sich Gameplay, die zitierte Achtziger-Popkultur und die eigene Sozialisation zu etwas ganz Großem.

Mit einem ähnlichen Pop-Know-how ist das Songrepertoire der Musikspiele *Guitar Hero* und *Rock Band* ausgewählt. Die Spieler gniedeln hier mit Plastikinstrumenten Rock- und Metal-Klassiker nach, indem sie im richtigen Moment auf die richtigen Knöpfe drücken – ekstatischer Höhepunkt vieler WG-Partys und gleichzeitig ihr Ende, weil alle nur noch auf den Bildschirm starren. Der Effekt ist verblüffend: Je mehr der Spieler sich dem Raster der Maschine hingibt und wie ein Roboter die Partitur des Games ausführt, desto größer ist die Illusion, ein echter Gitarrist zu sein. *Guitar Hero*, *Rock Band*, das Turntable-Pendant *DJ Hero* oder die Karaoke-Sause *Singstar* galten einige Weihnachtsgeschäfte lang als Retter der Musikindustrie.

Im Kontext von Games schienen viele Menschen noch bereit zu sein, für Musik Geld auszugeben. So soll mancher Künstler an seinen Songs durch *Singstar* mehr verdient haben als durch die sonstigen Verkäufe.

Der Hype um diese Games nahm jedoch ein baldiges Ende: Die verantwortlichen Firmen brachten zu schnell zu viele Nachfolger auf den Markt. Mittlerweile wurden *Guitar Hero* und *DJ Hero* eingestellt. Mit einem frischen Dreh könnten diese Spiele aber wieder wichtig werden, denn die Möglichkeit, als musikalischer Laie Songs auf eine so direkte Art zu erfahren, ist weiterhin bestechend. Einen Impuls in die richtige Richtung geben die Tanz-Games: Titel wie *Dance Dance Revolution*, bei denen man Tanzschritte auf einer Matte über den Fußkontakt mit Pads koordinieren muss, lagen eigentlich schon auf dem Friedhof der

Popkuriositäten, erleben aber derzeit dank neuer Möglichkeiten, Bewegungen via Controller zu übertragen, ein Comeback.

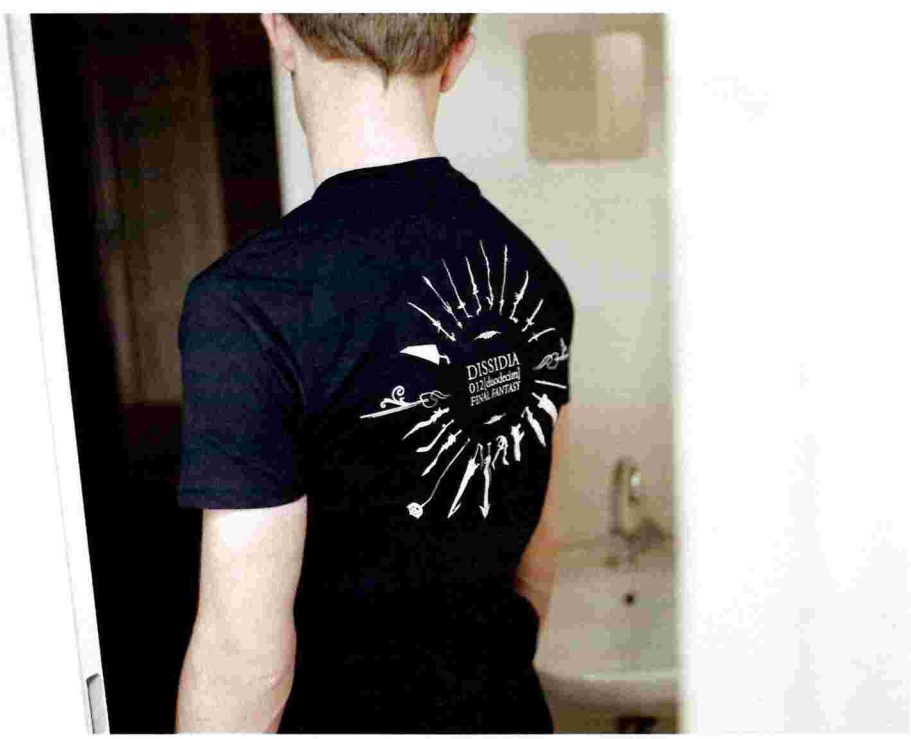
Künstlerisch spannender, als Musik nachzuspielen und vorzuhüpfen, ist es jedoch, wenn die Grenze zwischen Spiel und Musik selbst in Bewegung gerät. Der technisch verfeinerte Umgang mit Klang im Game erlaubt es mittlerweile, gezielt Spielelemente an Sounds zu koppeln. Pionier dieser Arbeitsweise ist der Japaner Tetsuya Mizuguchi. Bei ihm reagieren visuelle Effekte und Sounds auf die Aktionen des Spielers. Ein synästhetisches Gesamtprodukt entsteht: Das Gameplay klingt, der Sound formt sich zu Bildern. Vor kurzem erschien sein neustes Spiel *Child of Eden*, aber Mizuguchi hat sein Prinzip bereits 2001 in dem abstrakten Techno-Shooter *Rez* zur Perfektion geführt. Alle Soundeffekte dieses Spiels stammen aus Tracks von Coldcut oder Oval, und beim Spielen entsteht tatsächlich ein wenig das Gefühl, man würde musizieren.

Ein ähnlich synästhetisches Kunstwerk scheint Björk mit *Biophilia* erschaffen zu wollen. Und sie ist nicht allein. Ob Arcade Fire ein Musikvideo individualisieren, indem Bilder vom Heimatort des Zuschauers über Google Earth eingebunden werden, oder die japanische Band Sour in ihrem interaktiven Clip zum Song *Mirror* das Browser-Fenster samt Webcam-Bildern, Twitter- und Facebook-Konten zum Tanzen bringt:

Immer mehr Künstler suchen nach genuinen digitalen Ausdrucksformen ihrer Musik.

Dabei handelt es sich freilich nicht um Spiele im klassischen Sinne, sondern eher um spielerische Ansätze, aber Games sind derzeit ein wichtiges Vorbild für das Interaktionsdesign. Auch *Biophilia* ist ungemein verspielt. Zumindest was bis zum Redaktionsschluss davon zu sehen war. Die App zum Album wurde speziell für das iPad entwickelt, ist aber auch für iPhone und iPod Touch erhältlich. Die Rahmen-App besteht aus einem Sternensystem, das zu den einzelnen Songeinheiten führt. Sie ist kostenlos, jeder Song muss jedoch für 1,59 Euro erstanden werden. Die Kaufpakete enthalten jeweils mindestens eine Animation, eine musikwissenschaftliche Analyse und ein Spiel. Mit der ersten Single *Crystalline* sammelt der Spieler nicht nur Kristalle, er fliegt auch durch überraschend hässliche Tunnelsysteme, wählt dabei durch Schwenken des Tablet-Computers immer wieder verschiedene Wege und hört so den Song in immer anderer Reihenfolge seiner Passagen. Leider passiert es regelmäßig, dass die Reise zu Ende ist, bevor der feiste Drum'n'Bass-Beat von *Crystalline* einsetzt.

Das andere bislang erhältliche Spiel zum Song *Virus* ist spannender: In einer Mischung aus Game und Musikinstrument bewegt man Zellen und Viren und lässt so einzelne Songelemente miteinander reagieren. Beide Apps wecken eher ein Interesse, als dass sie beeindrucken. Leider verwehren sie aber auch die Einsicht in ihre Funktionsweise und die dahinterliegende Absicht. Das mag künstlerische Intention sein, um den Rezipienten unbedarft auf Entdeckungsreise gehen zu lassen. Vielleicht stecken aber auch Defizite im Design hinter dieser Undurchsichtigkeit. Dafür spricht auch eine Aussage des Entwicklers Snibbe, der kürzlich in einem Interview einräumte: »Wir haben hier etwas musikalisch komplett Neues wie bei der Einführung des Tons im Kinofilm. Die letzten Schwarz-Weiß-Filme davor waren die besten, die jemals gemacht wurden. Die ersten Tonfilme wirkten dagegen einfach nur schrecklich. Bei Apps kann uns das auch passieren. Wir werden sagen: fantastischer Song, aber die App ist doch Mist.«



*

Alle Shirts — Kingplayer
www.kingplayer.de
Danke an Philipp Schulz

Model — Thomas

Mode

Rucksacksakko — Miriam Schaaf
Hose — Herr von Eden
Schuhe — Clarks

Jacke — M+F Girbaud
Shirt — Skiny
Hose — Closed
Schuhe — Floris van Bommel

Produktion & Styling — Alexandra Dietl
www.alexandradietl.de

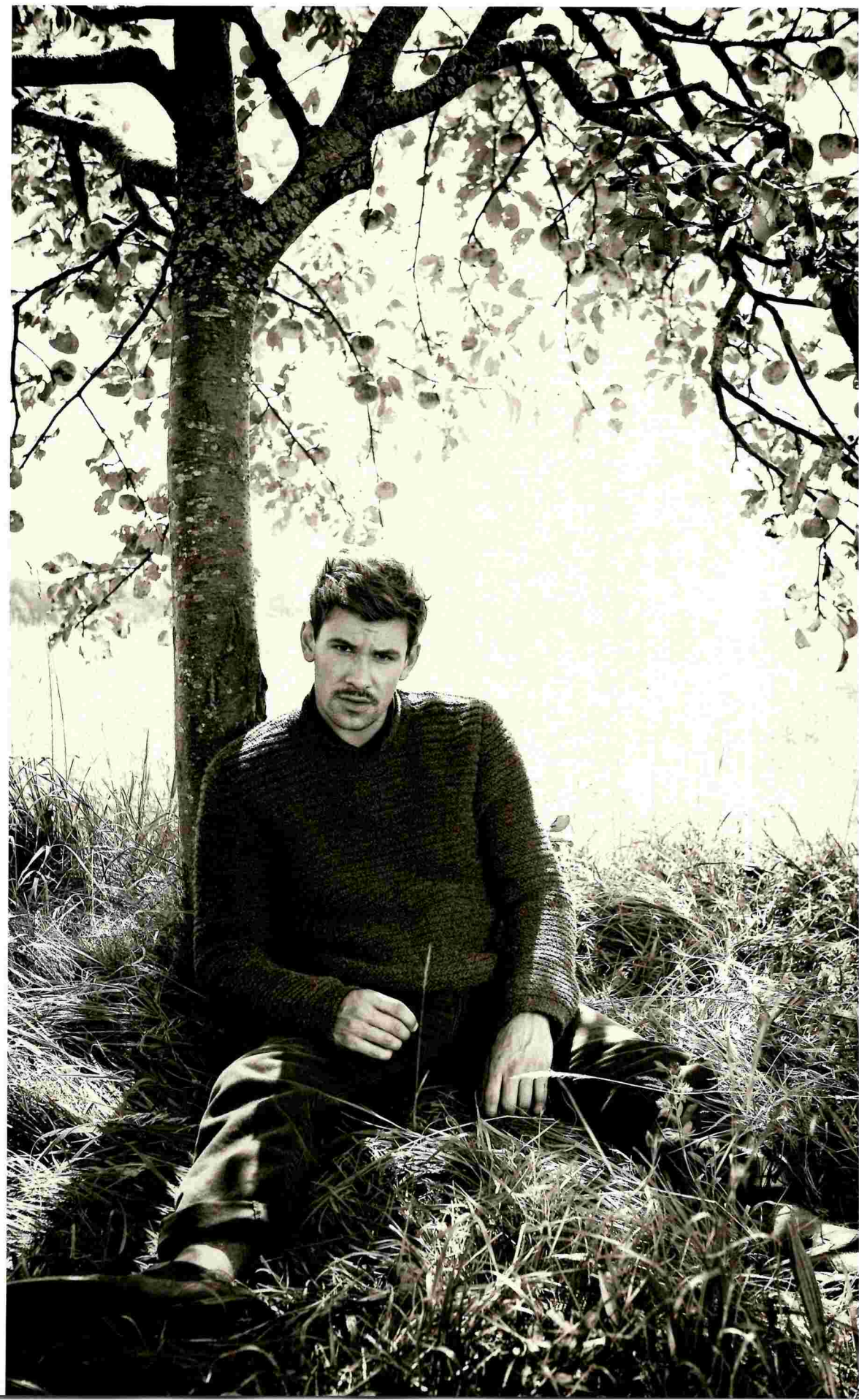
Fotografie & Artwork — Kathrin Müller-Heffter
www.mueller-heffter.de

Hair & Make-up — Cristoph Gambeck
www.artistgroupmierau.com

Model — Tim Franco
www.ps-models.com

Shirt — Replay
Hose — Hannibal
Stulpen — Patrizia Pepe Men
Schuhe — Camper with Bernhard Willhelm

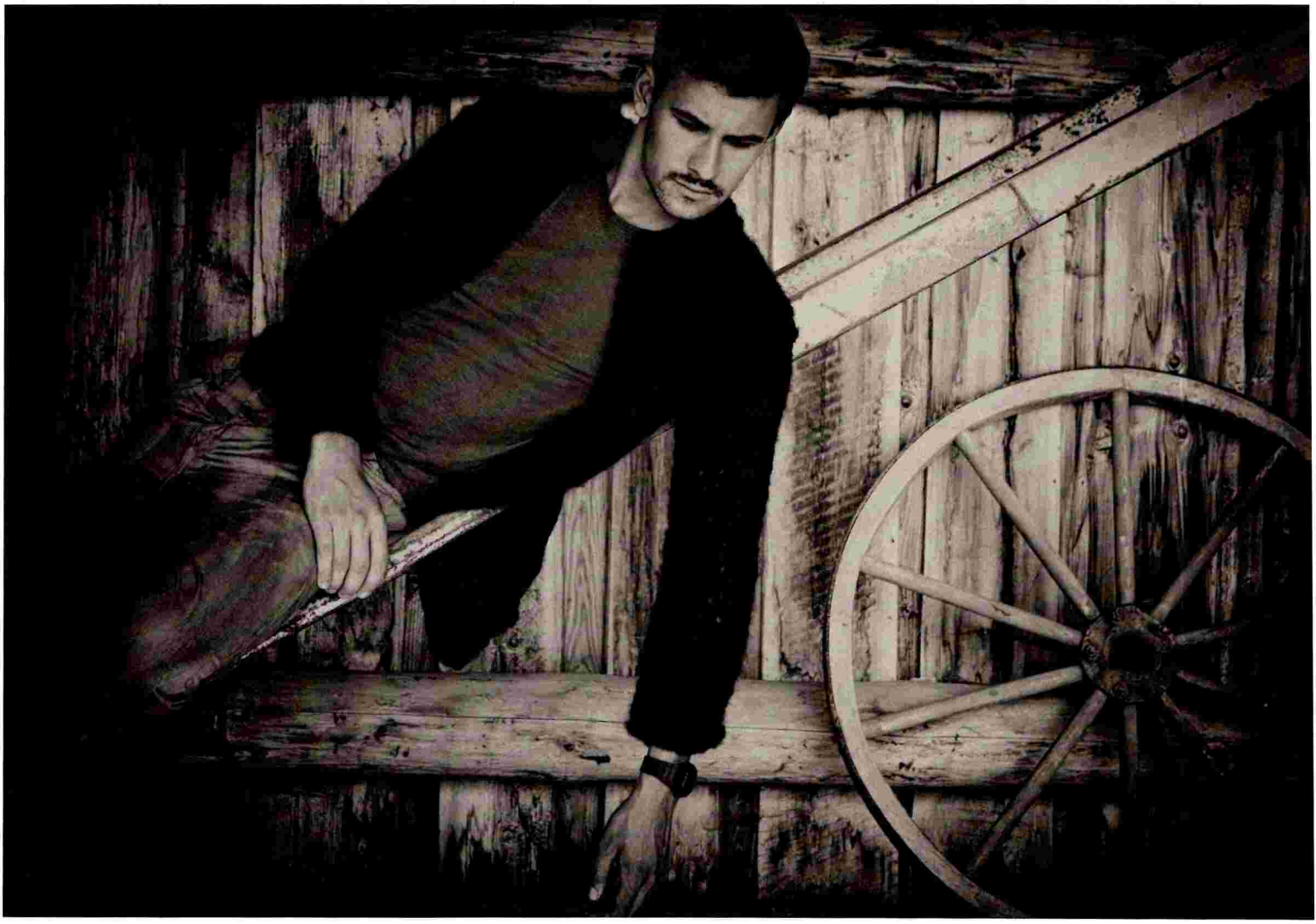
Pulli — Herr von Eden
Hemd — Barbour
Hose — Carhartt
Schuhe — Floris van Bommel

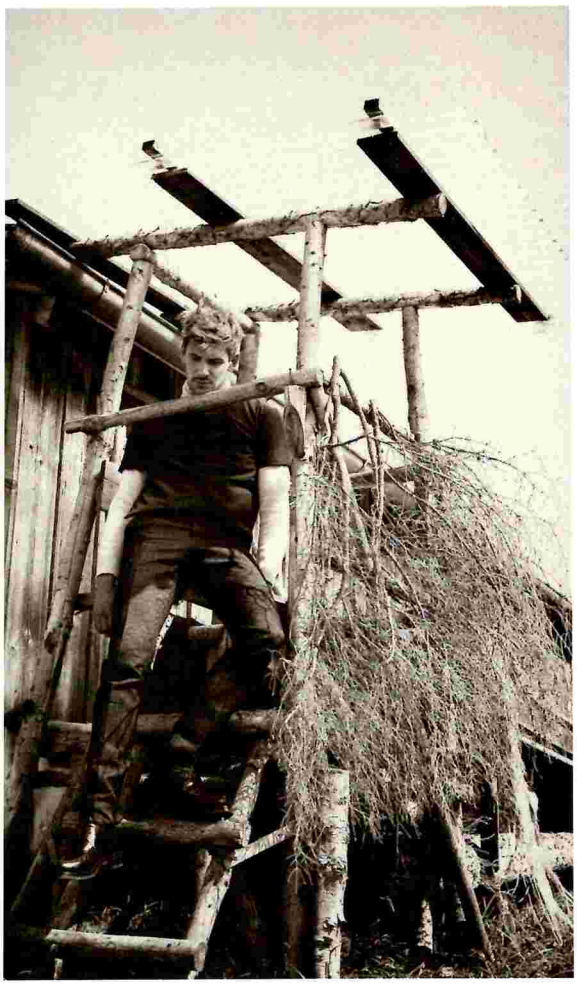


Anzug — Ben Sherman
Hemd — Drykorn
Cap — Herr von Eden
Schuhe — Hugo

Cape — Hugo
Pullover — Barbour
Hose — M+F Girbaud

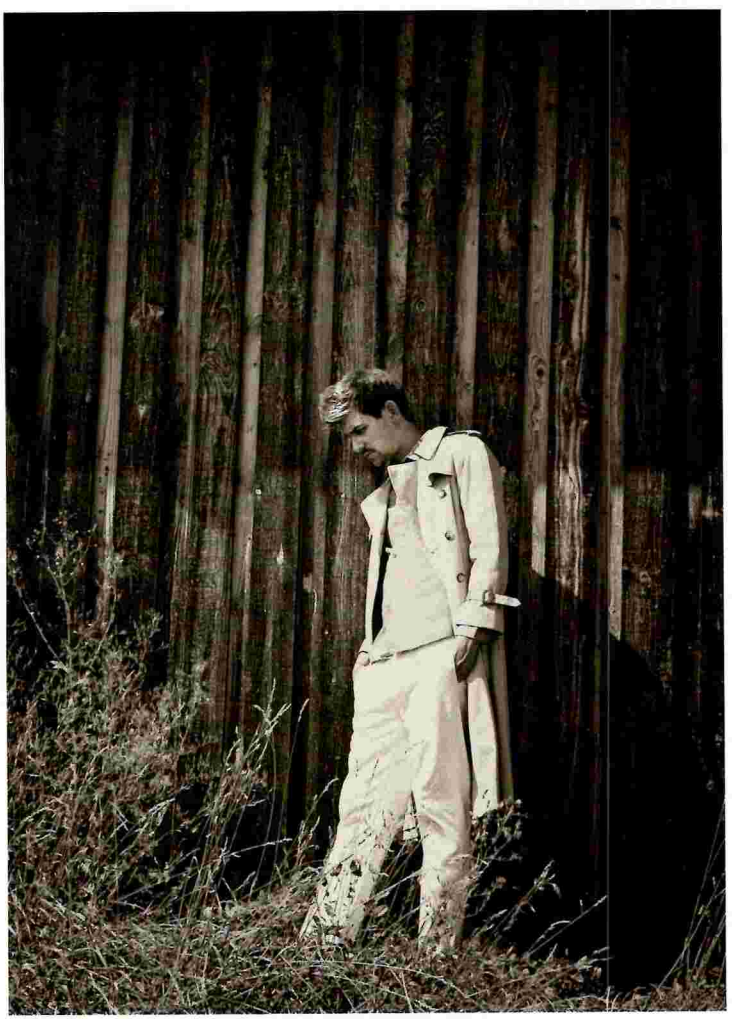
Strickjacke — Kilian Kerner
Shirt — Folk
Hose — Replay
Uhr — G-Shock



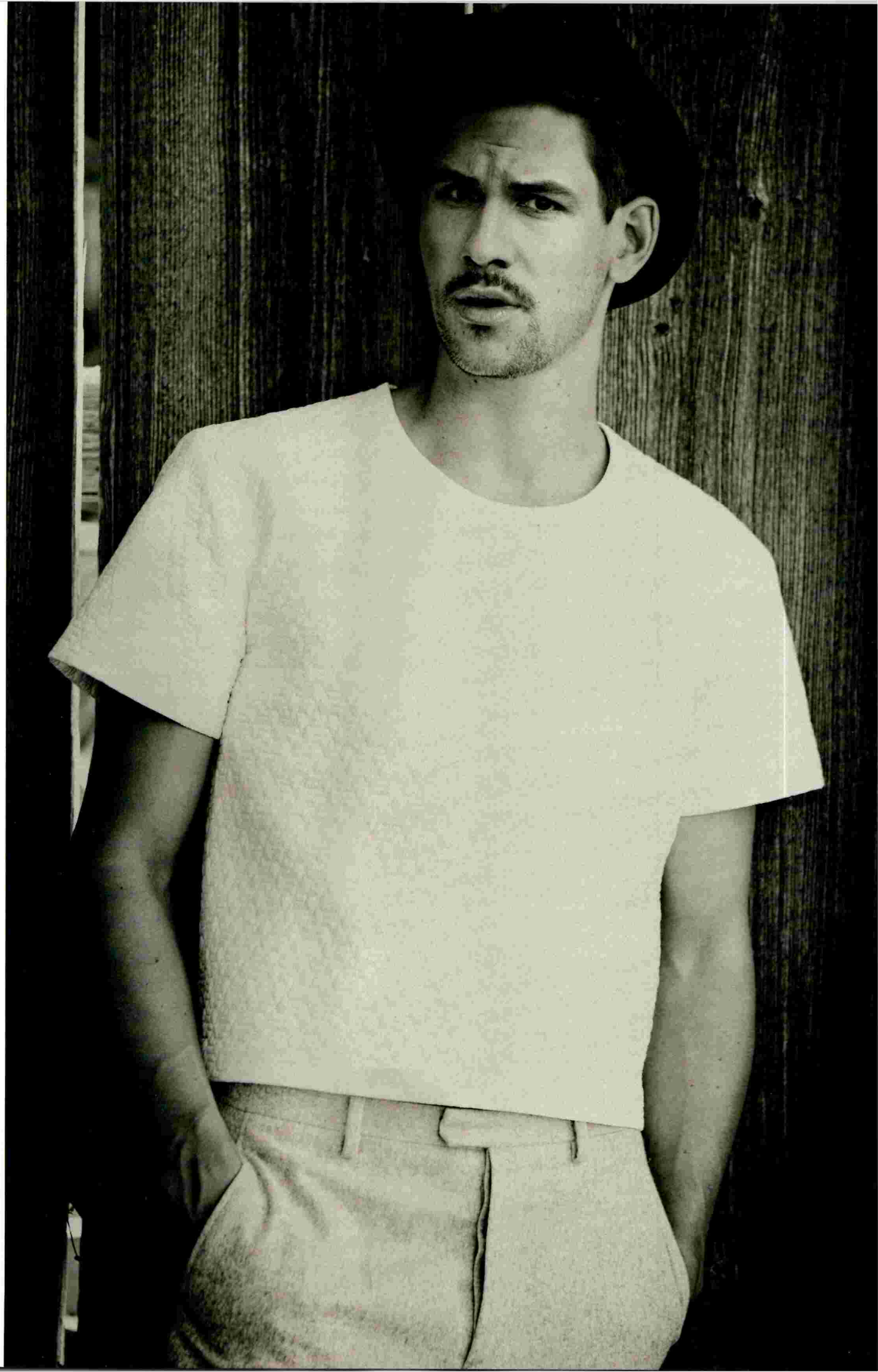


Alles — Jil Sander

Hut — Herr von Eden
Shirt — Jil Sander
Hose — Jil Sander



Trenchcoat — Burberry
Hemd — Closed
Hose — Ben Sherman

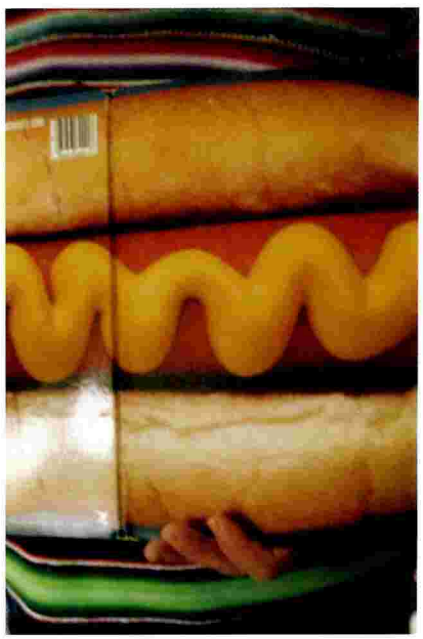


»Im Oktober hat man in Paris alles schon mal gehört«

Mode-Interview: MICHEL GAUBERT

Interview — Jan Kedves

Fotos — Giasco Bertoli



Seit über 20 Jahren ist MICHEL GAUBERT der Mann, der bei den großen Modewochen von Paris, New York und Mailand den Sound diktiert. Keine Fashionshow kommt schließlich ohne Musik aus, und seit Karl Lagerfeld ihn 1990 in einem Pariser Plattenladen für eine Chanel-Schau engagierte, mischt Gaubert im Auftrag von Designern Songs und Tracks aus seinem zigtausend Platten und CDs umfassenden Musikarchiv zusammen. Seine Auftraggeber sind heute neben Chanel und Lagerfeld auch Jil Sander, Rodarte, Balenciaga, Gucci u.v.m., nebenbei stellt Gaubert Compilation-CDs für das Pariser Style-Kaufhaus Colette zusammen. Im Mode-Interview spricht er über seine Anfänge als DJ im Séparée des Discotempels *Le Palace*, über Modenschauen mit 80-Mann-Orchestern, Soundtracks aus Lara-Croft-Filmen und Tanzstunden mit Karl Lagerfeld.

Monsieur Gaubert, was haben sich Mode und Musik zu sagen?

MICHEL GAUBERT Ach du meine Güte, was für eine Frage! Beide ergänzen sich nun mal sehr gut. Es gibt ja kaum Musiker, die nicht mit den Mitteln der Kleidung und der Mode ihre künstlerischen Statements unterstreichen. Denken Sie an Patti Smith, Kurt Cobain, Bryan Ferry. Wenn deren Namen fallen, hat man nicht nur sofort Musik im Ohr, sondern auch einen Stil vor Augen. David Bowie, Prince, Michael Jackson! Musik und Mode arbeiten immer Hand in Hand.

Wenn Musiker Mode benutzen, warum sollte die Mode dann also nicht auch Musik benutzen?

Genau. Viele Modedesigner lassen sich inspirieren von Musik, sie spült ihnen Ideen und Images in den Kopf. Musik kann schon beim Entstehen einer Kollektion wichtig sein, und sie ist wichtig in dem Moment, wenn sie präsentiert wird.

Ihr Freund Karl Lagerfeld spricht in dem Track *Rondo Parisiano* der Gruppe SomethingALaMode – in seinem bislang einzigen Auftritt als Popvokalist – folgende Sätze: »Die Mode und die Musik sind identisch, denn auch die Musik ist Ausdruck ihrer Zeit. Was würde man heute über die Epoche des Barock denken, wenn es nicht die Barockmusik gegeben hätte?«

Genau, der Barock bildet ein gesamtes Universum aus Architektur, Kunst, Theater, Mode und Musik. Alles gehört zusammen. Möglicherweise lässt sich so etwas immer erst in der historischen Distanz erkennen, während es nicht leicht fällt, die heutigen Entwicklungen in den verschiedenen Bereichen bereits aufeinander zu beziehen und so beispielsweise zu begreifen, was eine Jil-Sander-Kollektion mit Lara Croft zu tun hat. Man braucht allerdings nicht Jahrhunderte Abstand, ein paar Jahrzehnte reichen auch schon. Letztens zum Beispiel habe ich mir den ersten Trailer für *The Iron Lady*, den Margaret-Thatcher-Film mit Meryl Streep, angeschaut. Darin geht es natürlich nicht zuletzt um den Stil der frühen Achtziger. Sofort musste ich an New Wave denken. Diese Musik bildete den Soundtrack dieser Zeit! Wenn man unsere Gegenwart mit der Zeit des Barock oder der Zeit des New Wave vergleicht, darf man allerdings einen entscheidenden Unterschied nicht vergessen: Musik ist heute überall, im Radio, im Restaurant, im Fitnessstudio, im Taxi, im Flugzeug, wir sind ständig von ihr umgeben.

Während der Zeit des Barock hörte ein normaler Mensch – wenn er nicht zufällig Zugang zum Hof des Königs hatte – fast nie Musik. Höchstens mal in der Kirche.

Und in den frühen Achtzigern fing die MTV-Ära gerade erst an und es gab noch keine iPods. Im Grunde wird Musik heute viel zu viel benutzt.

Würden Sie als Musikbeauftragter einem Designer also auch einmal raten, bei seiner Schau keine Musik zu spielen?

Absolute Stille bei einer Modenschau wäre natürlich auch ein Statement, sie würde vermutlich sogar noch mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehen als Musik. Bislang ist es noch nicht vorgekommen, dass ich das einmal für nötig hielt, aber wenn ich das Gefühl hätte, würde ich es natürlich vorschlagen.

Und trotzdem würden Sie bezahlt werden?

Aber sicher. Die Stille wäre ja dann das Produkt meiner musikberaterischen Arbeit! *(lacht)*

Seit wann wird bei Modenschauen überhaupt Musik gespielt?

Das weiß niemand mehr so genau. Der Legende nach war es entweder Paco Rabanne oder André Courrèges, der damit anfing, in den sechziger Jahren. Bei den Schauen von Chanel, Dior oder Yves Saint Laurent wurde damals noch keine Musik gespielt, zu der Zeit waren Modenschauen sowieso noch etwas ganz anderes. Es gab fast noch keine Prêt-à-porter, nur Couture, es waren keine Fotografen und Kamerateams anwesend und die Shows zogen sich ewig hin – stundenlang! Heute dauern sie ja meistens nur noch 15 Minuten.

Wie meinten Sie das vorhin eigentlich mit Jil Sander und Lara Croft?

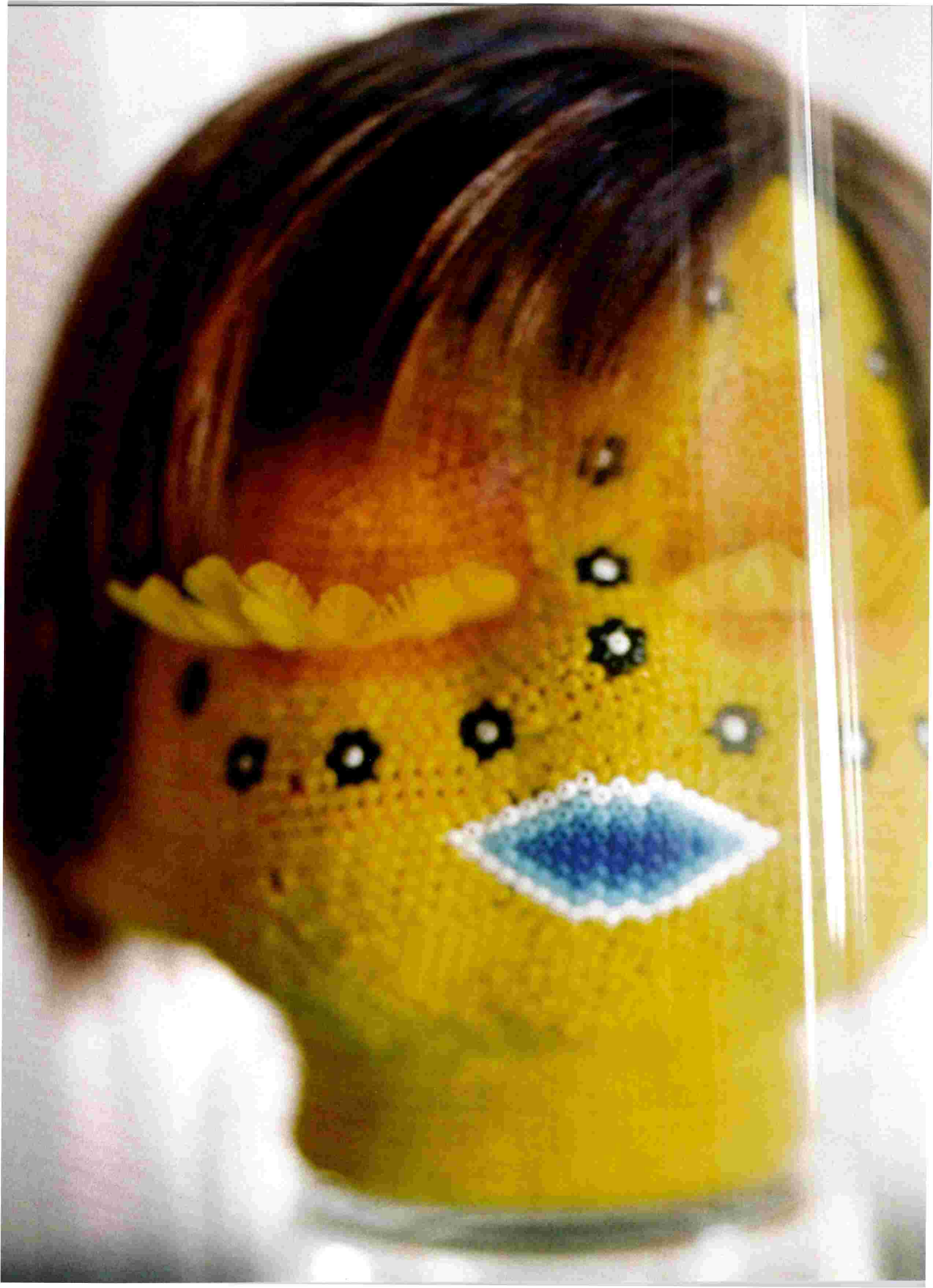
Ich habe auf die Herbst/Winter-Kollektion angespielt, die Raf Simons 2010 für Jil Sander entwarf. Die war stark von Lara Croft inspiriert, von deren Kampfgeist, ihrer Power und ihrem Look. Raf, mit dem ich schon häufig zusammengearbeitet habe, wollte dazu entsprechende Musik haben. Wir bastelten also den Soundtrack zur Schau komplett aus Soundspuren der Lara-Croft-Filme zusammen. Wir zogen aus allen möglichen Szenen Audio-Extrakte und fügten sie im Computer neu zusammen. Ein riesiges Stückwerk – ein Albtraum! Aber das Ergebnis war toll. Es waren keine Dialoge zu hören, keine Stimmen, das Ganze bestand nur aus Atmosphären und Sounds. Es hörte sich ziemlich abstrakt an, im Grunde wie Musik aus einem Godard-Film.

Wie funktioniert so ein Fashion-Mix rechtlich? Haben Sie die Samples aus den Lara-Croft-Filmen lizenziert?

Natürlich nicht. Wenn man Stücke oder Samples einmal für eine Modenschau verwendet, ist das ja quasi eine private Angelegenheit, da muss nichts lizenziert werden, man genießt künstlerische Freiheit. Problematisch wird es erst, wenn der Soundtrack nachher auf irgendeine Weise verbreitet wird, in Videos im Internet oder im Fernsehen. Das ist auch der Grund, weswegen viele der Videos, die man sich im Netz von Modenschauen anschauen kann, nicht repräsentativ sind. Die kritischen Musikteile fehlen dort. Wenn man sich zum Beispiel das Video der Chanel-Prêt-à-porter-Schau aus dem letzten März ansieht, hört man zwar jene Teile des Soundtracks, die ich selbst produziert habe – im Studio hatte ich ein Streichorchester Variationen von The Cures *A Forest* einspielen lassen. Aber in dem Video ist nicht zu hören, dass wir diese neu arrangierten Passagen noch mit dem Originalsong und dem Gesang von Robert Smith zusammengemixt hatten.

Eine Kollektion mit viel Schwarz, präsentiert in einer apokalyptisch verkohlten Waldkulisse, dazu Robert Smiths Gesang: »I'm lost in a forest, all alone« – ist das nicht schon ein bisschen zu wortwörtlich, zu *eins zu eins*?

Fast! Es gibt keine Regeln. Manchmal kann es absolut falsch sein, die gezeigte Mode derart buchstäblich zu untermalen, manchmal ist es genau das Richtige. Zum Beispiel gab es auch eine Chanel-Präsentation – die Prêt-à-porter-Schau Frühjahr/Sommer 2010 –, bei der Karl Lagerfeld im Grand Palais eine originalgetreue Nachbildung des Chanel-



Stammhauses aus der Rue Cambon hatte aufstellen lassen. Der Laufsteg davor war einer Straße nachgebildet. Als Eröffnungssong wählten wir Madness: »Our house, in the middle of the street«. Das war so wortwörtlich, dass es schon wieder überraschend war, es brachte fast das gesamte Publikum zum Lachen und sorgte gleich für gelöste Stimmung.

Ihre bislang aufwendigste Produktion war, ebenfalls für Chanel, ein Jahr später die Haute-Couture-Schau Frühjahr/Sommer 2011.

Ja, da hatten wir gleich ein ganzes Sinfonieorchester gemietet, 80 Musiker, die live im Grand Palais spielten. Die Inspiration für die Kollektion, und auch für die Schau, war Alain Resnais' Film *Letztes Jahr in Marienbad.*

Dort waren Bühnenbild und Laufsteg dem Park aus dem Film nachempfunden – aber das Sinfonieorchester spielte nicht den Originalscore von *Letztes Jahr in Marienbad*...

Nein, die Musik musste ich komplett neu finden. *Letztes Jahr in Marienbad* ist zwar cinematografisch einer der schönsten Filme überhaupt, aber seine Atmosphäre ist ziemlich schizophren und obsessiv. Der Originalscore wurde komponiert von Francis Seyrig, dem Bruder der Hauptdarstellerin Delphine Seyrig, er besteht im Grunde nur aus anstrengenden, leicht disharmonischen Cembalo-Akkorden. Bei einer Modenschau hätte das dem Publikum zu sehr an den Nerven gesägt. Karl wollte unbedingt eine beschwingte Stimmung haben, die ganze Schau sollte sich leicht anfühlen wie ein Spaziergang im Park.

Sie ließen das Orchester dann Songs von Björk spielen.

Karl wollte ein Orchester hören, aber er wollte keine klassische Musik. Also entwickelte ich die Idee, Popsongs neu arrangieren zu lassen, und recherchierte nach Stücken, die Streicherarrangements enthalten. Da kam ich recht schnell auf *Isobel* und *Bachelorette* von Björk. Die Orchestrierung dieser Songs ist sehr schön, sie klingen nicht zu sehr nach Klassik, aber auch nicht zu offensichtlich nach Pop. Für die Schau war das perfekt.

Wie hat Ihre Kollaboration mit Karl Lagerfeld eigentlich begonnen?

Das war 1990, ich arbeitete damals in einem Pariser Plattenladen. Karl kam vorbei und suchte nach Musik. Er sagte, ihm schwebe für eine Modenschau etwas ganz Neues vor, ein Mix aus Walzer und Hiphop. Er fragte, ob ich ihm so etwas machen könne. Ich sagte: Warum nicht?

Er hätte auch Malcolm McLaren fragen können.

Sicher, das war genau zu der Zeit von McLarens Album *Waltz Darling*, auf dem musikalisch ja nichts anderes passiert als Walzer-Hiphop. Aber Karl fragte eben mich.

Man kann sich Karl Lagerfeld kaum in einem Plattenladen vorstellen.

Wenn er Zeit hat, geht er aber tatsächlich noch heute gern in Plattenläden. Karl kauft viel Musik. Sehr viel sogar!

Er hat seine Musikexpertise also nicht komplett an Sie ausgelagert? In der Öffentlichkeit entstand in den letzten Jahren der Eindruck, Karl Lagerfeld verlasse sich blind auf die iPods, die Michel Gaubert ihm regelmäßig volllädt.

Tatsächlich bringe ich ihm regelmäßig iPods vorbei, voll neuer Musik, aber er hat auch noch eigene iPods, auf die er selbst Platten lädt. Darunter sind natürlich auch manchmal welche, die ich mir selbst nicht anhören würde. Jeder hat schließlich seinen eigenen Geschmack.

Wo divergieren Ihre Geschmäcker am stärksten? Was hassen Sie, was Karl Lagerfeld liebt?

So dramatisch würde ich das nicht sagen. Ich hasse keine Musik kategorisch, ich höre mir im Grunde alle möglichen Stile gern an. Aber sagen wir so:

Einer von Karls Lieblingskomponisten ist Strawinsky, den kann er sich stundenlang anhören, während ich das vermutlich nur 25 Minuten aushalte.

Und während ich gerne mal ein ganzes Dubstep-Album durchlaufen lasse, findet Karl vielleicht nur die ersten fünf Minuten interessant, und danach macht es ihn verrückt.

Hatten Sie, bevor Karl Lagerfeld 1990 auf Sie zukam, schon Musik für andere Modenschauen gemacht?

Ja, in den frühen Achtzigern arbeitete ich als DJ in einem Club, dort traf ich einige Leute, die irgendwann meinten: Mach doch bitte Musik für unsere Show! Also probierte ich das aus und wurde danach immer häufiger gefragt. Ich hatte mir zuvor auch schon einige Modenschauen angeschaut, zum Beispiel die von Thierry Mugler und Chloé. Die Mugler-Schauen waren immer besonders theatralisch und spektakulär. Ich liebte das! Allerdings habe ich nie besonders auf die Musik geachtet.

In welchem Club waren Sie damals DJ?

Im *Le Palace*, das war damals quasi das Pariser Äquivalent zum New Yorker *Studio 54* – ein Ort, an dem sich Heteros, Schwule, Rockstars, die Modeszene und die *bad kids* der Stadt mischten. Ich wurde dort 1979 DJ, ein Jahr nach der Eröffnung. Anfangs gab es dort nur einen DJ, Guy Cuevas, der beschallte beide Dancefloors mit Discosound. Nach einer Weile wollte der Betreiber aber im Separée im Keller andere Musik hören, eine Art Chill-out-Floor sollte dort entstehen, auch wenn es diesen Begriff damals noch nicht gab. Der Raum hieß dann *Le Privilège.* Dort spielte ich Punk, Jazz, New Wave, alles Mögliche. Freitags und samstags. Ein ziemlich legendärer Ort!

Die britische Modejournalistin Alicia Drake hat in ihrem Buch *The Beautiful Fall* über das *Le Palace* geschrieben. Angeblich setzten sich Celebrities unten im Séparée auch gern mal eine Spritze Heroin.

Ach, alles Mögliche. Koks, Heroin, Sex. Die Leute machten das damals alles öffentlich und ließen sich gern dabei zusehen. Ich auch!

In *The Beautiful Fall* wird das *Le Palace* auch als Austragungsort der Rivalität zwischen Karl Lagerfeld und Yves Saint Laurent und ihrer Entouragen beschrieben.

Ich glaube, Alicia Drake übertreibt da ein bisschen. Sicher, im *Le Palace* liefen alle möglichen Modeleute herum, und wie diese Leute nun mal sind: Sie können ziemlich *bitchy* sein. Thierry Mugler war Stammgast im *Le Palace*, alle Mitarbeiter des Clubs wurden von ihm eingekleidet, Claude Montana war ebenfalls

Stammgast. Zweimal im Jahr gab es große Fashionbälle, da tanzten dann alle mit ihrem ganzen Hofstaat an, Karl und Saint Laurent. Issey Miyake und Kenzo waren auch immer da, und Kenzo war sowohl mit Karl als auch mit Saint Laurent gut befreundet. Also von einer offenen Feindschaft habe ich dort nichts mitbekommen.

Sie kannten Karl Lagerfeld damals schon?

Nein, im *Le Palace* kannten wir uns nur vom Sehen, wir haben dort nie geredet. Richtig kennengelernt haben wir uns erst, als ich mit dem Partyleben abgeschlossen hatte und er mich 1990 in dem Plattenladen ansprach.

Erinnern Sie sich, ob er im *Le Palace* ein guter Tänzer war?

Ich habe Karl dort bestimmt tanzen sehen, aber ich erinnere mich nicht daran. Mir wurde erst viel später klar, was für ein toller Tänzer er ist. Er tanzt zum Beispiel ausgezeichnet Mambo.

Mambo?

Karl liebt Mambo! Cha-Cha-Cha mag er auch sehr gern, er steht vor allem auf afrokubanische Tänze – wobei er Walzer auch leidenschaftlich gern tanzt. Er hat sogar richtig Tanzunterricht genommen. Als er vor vier Jahren einen zehnminütigen Stummfilm für Chanel drehte, *Paris-Mouscou*, mussten alle, die in dem Film mitspielten, zur Vorbereitung gemeinsam mit ihm Tanzstunden nehmen – der Film spielt ja in einem Nachtclub und es wird viel getanzt darin.

Zurück zu den Modenschauen: Als Sie vor zehn Jahren, zur Hochphase des Electroclash-Hypes, Stücke von damals neuen Acts wie Chicks on Speed oder Vive la Fête bei Präsentationen spielten, brachte dies den genannten Acts international den entscheidenden Bekanntheitsschub. Hatte das einen unangenehmen Feedbackeffekt für Sie?

Wie meinen Sie das?

Wahrscheinlich können Sie sich seitdem nicht vor Demotapes von Bands retten, die einen ähnlichen Sound machen und von nichts mehr träumen, als für eine Chanel-Schau ausgewählt zu werden.

Ach, das passt schon. Es kommt nur selten vor, dass mir Künstler direkt Musik schicken. Ansonsten versuche ich mich so gut es geht aus den ganzen Promotion-Netzwerken herauszuhalten. Natürlich werde ich von einigen Labels bemustert, aber sehr viel Musik finde ich auch selbst – durch eigene Online-Recherche oder Besuche in Plattenläden.

Es ist Ihnen also gar nicht so wichtig, immer auf dem allerneuesten Stand zu sein?

Nicht für Modenschauen, nein.

Es bedeutet heute ohnehin nichts mehr, bei einer Modenschau den allerneuesten, heißesten Scheiß zu spielen. Das machen die anderen ja schon.

Wobei das auch mit der Entwicklung zusammenhängt, die ich vorhin schon angedeutet habe: Musik ist heute so omnipräsent, dass sie ihren Exklusivitätsfaktor eingebüßt hat und es im Grunde kaum noch möglich ist, mit ihr einen Schritt voraus zu sein. Im September zum Beispiel war die Fashion Week in New York, dort wurde schon die ganze gute neue Musik gespielt, und wenn dann im Oktober in Paris die nächsten Schauen stattfinden, dann hat man alles schon einmal gehört. Ich muss mir also gemeinsam mit den Designern überlegen: Was können wir stattdessen aus dem Hut zaubern?

Auf der Flucht vor der *future fatigue* graben Sie sich tiefer ins Archiv ein, um mit älterer Musik zu überraschen?

So könnte man es sagen. Wir sprachen ja vorhin über die Chanel-Schau mit dem 80-Mann-Orchester. Tatsächlich ist klassische Musik in den letzten Jahren wichtiger geworden. Nicht nur bei Karl Lagerfeld, sogar bei Raf Simons! Für dessen letzte Jil-Sander-Herbst/Winter-Schau haben wir Orchestermusik aus Hitchcocks *Spellbound* ausgewählt, gemixt mit ein paar techy Sounds und ein bisschen Hiphop. Raf fand das super. Und letztes Jahr bei Balenciaga wollte Nicolas Ghesquière zunächst eigentlich Hardcore hören, denn er hatte eine Art Punk-Kollektion entworfen. Dann entschieden wir, dass das viel zu naheliegend wäre – und spielten stattdessen Georg Friedrich Händels Arie *Lascia ch'io pianga*, dieselbe, die auch Lars von Trier in *Antichrist* verwendet hat. Es klingt vielleicht abgedroschen, aber klassische sinfonische Musik kann ja sehr filmisch sein. Sie evoziert große Gefühle. Und darum geht es ja letztlich bei Mode.

*

Various
Discolette – compiled by Marie Branellec und Michel Gaubert
N.O.I.S.E / Colette — 2010

Ohne diesen Mann würde es vermutlich heute keine Massen von Fashion-Bloggern geben, die es sich zum Auftrag gemacht haben, die Looks der Menschen auf den Straßen zu dokumentieren. Seit 1978 zeigt BILL CUNNINGHAM auf seiner wöchentlichen Seite *On the Street* in der gedruckten New York Times, wo in Manhattan der modische Hase lang läuft. Dabei könnte er selbst nicht unauffälliger und bescheidener sein – wie *Bill Cunningham New York*, ein wunderbar diskreter Dokumentarfilm über den 1929 geborenen Fotografen, zeigt.

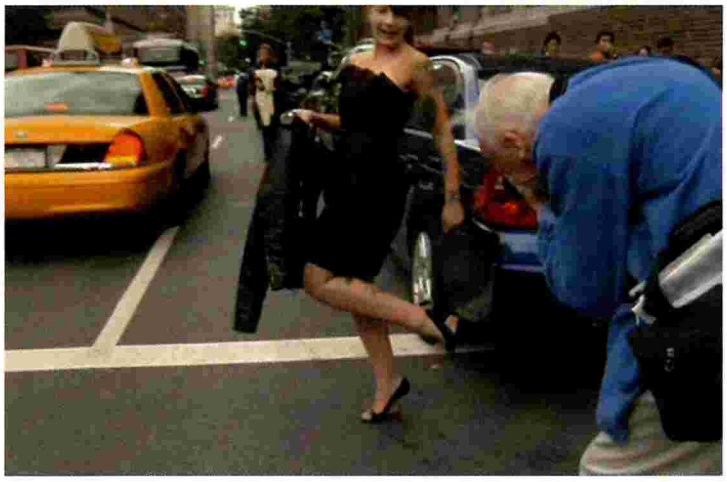
Text — Carmen Böker
Bilder — Zeitgeist Films

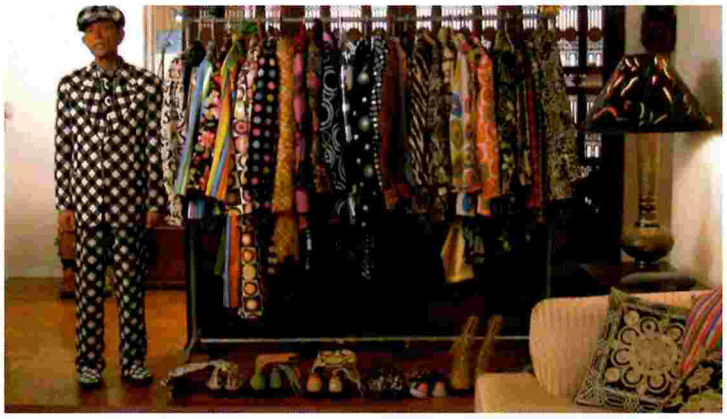
EIN ANGLER IM STIL DER STADT
Bill Cunningham New York von Richard Press

Dieser Mangel an Selbstüberschätzung ist rar in seinem Business. »Ich bin der mit dem Fahrrad«, sagt Bill Cunningham, wenn er im Fotolabor anruft. »Er ist der bekannteste Modefotograf der Welt«, sagt ein Ordner über ihn, als ein Kollege Cunningham nicht erkennt bei den Pariser Prêt-à-porter-Schauen und ihn nicht hineinlassen will. Bill Cunningham sieht in seiner blauen Drillichjacke aber auch eher aus wie die Arbeiter, die die Podeste für die Modenschauen bauen. Wie ein ziemlich alter Arbeiter allerdings, denn sein Geburtsjahrgang ist 1929. Trotzdem fährt er immer noch unermüdlich (und wohl mittlerweile auch unempfänglich für dräuende Taxihupen) durch Manhattan, bei jedem Wetter, Tag und Nacht, um sich fangen zu lassen von wundersamen Schuhen und schief sitzenden Hüten, von riesigen Ballkleid-Schleifen und kleinen Hunden auf dem Arm. Bill Cunningham ist nicht nur der mit dem Fahrrad. Er ist der mit dem 28. Schwinn-Fahrrad, denn alle anderen wurden ihm geklaut – auf der ewigen Suche nach der Schönheit am Menschen.

Cunninghams hehre Suche findet auf den Gehwegen statt, er lichtet diejenigen ab, deren Kleidung und Haltung ihn faszinieren. Das auf den Modenschauen, das sind Kleider für ihn. Mode aber, so ist er fest überzeugt, entsteht auf der Straße. Er ist dabei gewiss nicht der bekannteste Modefotograf der Welt, aber er darf als Erfinder, als Ahne dessen betrachtet werden, was heute weltweit Abertausende von Blogs füllt: Street Photography – Aufnahmen von Menschen, die im Idealfall einen eigenen Stil kreiert haben bei dem Versuch, nicht so wie alle anderen auszusehen. Oder die auch bloß die Ausstöße der Fast-Fashion-Konzerne auffällig reizend mit einem Großmutterkleid oder einer besonders Honecker-haften Hornbrille kombiniert haben.

Nur macht Bill Cunningham das nicht erst, seit das Internet die Bilder ins Unendliche vervielfacht und die digitale Fototechnik jedem großzügig seinen kleinen Auftritt spendieren kann. Sondern schon seit gut einem halben Jahrhundert. Von 1978 an veröffentlicht die New York Times seine Bilder-Kolumne *On the Streets* – gestaltet immer mit einem guten Dutzend Aufnahmen, die aus Hunderten herausdestilliert worden sind, um, gewissermaßen als sartoriale Variante der Schwarm-Intelligenz, das Thema der Woche zu finden. »Die Straßen«, sagt er, »erzählen dir alles« – zum Beispiel, dass die Leute im heißesten Hochsommer unbedingt Schwarz tragen wollen. Oder dass sie plötzlich alle so hässliche Hüfttaschen umschnallen, die hier herrlich gehässig »Fanny Packs« genannt werden. *On the Streets* ist immer eine Seite mit dem Witz des Augenblicks, mit einer besonderen Dramaturgie





der Blickrichtungen. Und mit einem Layouter, der über eine Engelsgeduld im Umgang mit Cunningham verfügt, wie in Richard Press' wunderbar diskretem, fein beobachtetem Dokumentarfilm *Bill Cunningham New York* zu sehen ist. Der, um den es darin geht und der so gern unauffällig durch die Stadt radelt, ist von altmodischer Liebenswürdigkeit und Kultiviertheit, aber er weicht auch am Computer-Bildschirm keinen Millimeter ab von seinem festen Glauben. Es muss so gemacht werden, wie er das will. Er fotografiert, wie könnte es anders sein, immer noch analog, mit einer Nikon. Er bringt die Filme immer in dasselbe Labor, und immer derselbe Times-Redakteur scannt und ordnet sie. Das ist, kurz gesagt, das Gegenteil des Mal-eben-Hochladens, das der Rest der Style-Blogger betreibt.

Bill Cunningham sucht nach Leitmotiven, aber nicht nach Leuten, die einen Look vom Laufsteg oder aus dem Kaufhaus übernehmen – »the cookie cutter sameness« nennt er diese Form, sich in die Gesellschaft einzufügen, was bei seiner Wohlerzogenheit geradezu ins Unhöfliche fällt.

Dieser überaus nette und bescheidene Mensch ist jemand, über den die meist überaus unnette Anna Wintour, Chefredakteurin der US-Vogue, sagt: »We all get dressed for Bill.«

Und sie sagt auch, dass Ignoranz seinerseits »tödlich« sei. So charmant gibt sie selten zu, dass auch andere Menschen ziemlich wichtig sein können. Cunningham, der genauso fragil aussieht wie Andy Warhol in seinen letzten Jahren, steht außerhalb aller Hysterien und berechnenden Blicke der Modeindustrie, er wirkt uneinnehmbar. Die blaue Arbeiterjacke, einst für zwanzig Dollar erhältlich, wie er wehmütig erzählt, wirkt an ihm so würdevoll wie einst der weiße Kittel an Christian Dior. Es ist Arbeitskleidung, für Menschen, die die Mode zu genau kennen, um sie Saison für Saison am eigenen Leib mitzumachen.

Bill Cunninghams Job sei dem eines Fischers vergleichbar, schrieb The New Yorker einmal über ihn: Man brauche über die Jahre feingeschliffene Fachkenntnisse des lokalen Ökosystems und unendliche Geduld bei allen Wetterunbilden. Und so wartet er eben auf seine Beute, wobei das Bild des Jägers Cunninghams scheuem, hastigem Fotografieren nicht gerecht wird. Er, der sich am liebsten unsichtbar macht, führt seine Modelle niemals vor. Die New Yorker, die bei scheußlichem Schneematsch Schmelzwassertümpel überwinden, zeigt er zum Beispiel so elegant, als sei es eine Hommage an Friedrich Seidenstückers berühmte Aufnahme der *Pfützenspringerin am Bahnhof Zoo Berlin* von 1930.

Cunningham ist langjähriger Moderedakteur von Women's Wear Daily, als er in den siebziger Jahren beginnt, die Leute auf der Straße in dem zu fotografieren, was er zuvor auf dem Laufsteg gesehen hat – und damals halten es einige für schiere Gemeinheit. Was Cunningham tief kränkt: Er meint es ernst, wenn er sagt, dass er die Bag Ladies von New York für die bestangezogenen Frauen der Stadt hält. Und er glaubt den Einfluss zu erkennen, als in den achtziger Jahren japanische Designer wie Rei Kawakubo der Modewelt einen Schock versetzen mit ihren weiten, formlosen Kleidungsstücken, mit den aufgerissenen Nähten und den unversäuberten Säumen. Aber es ist eine Innovation, die er bewundert. Andere Designer sind es, die Bill Cunninghams enzyklo-

pädisches Wissen fürchten müssen. Eine Kollektion von Giorgio Armani mit streng schwarz-weißen, abstrahiert floralen Mustern von 1989 setzt er kühl neben das Foto eines Kleides von Paul Poiret, anno 1912: Die Ähnlichkeit ist erschlagend.

Seit es diesen Film über ihn gibt, wird Bill Cunningham oft fotografiert in Manhattan, seine blaue Jacke macht ihn unverkennbar.

Spätestens an dieser Stelle wird klar, wie sehr sich seine Vision transformiert hat: Viele Modeblogger dokumentieren nicht bloß ihre Akteure, sondern rücken sich selbst sehr geschäftstüchtig in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, so etwa Tavi Gavinson, die als Elfjährige begann, ihre Beobachtungen unter *The Style Rookie* zu veröffentlichen und mittlerweile als altkluge Scharfrichterin in der ersten Reihe neben Anna Wintour sitzt. Nebenbei entwirft sie mit an den Kollektionen des von ihr favorisierten Labels Rodarte. Ihre Kollegen werden, wie Scott Schuman alias *The Sartorialist*, über das Fotografieren von Menschen in den Straßen zu gut gebuchten Stylisten. Und sie berichten, wie Schumans Lebensgefährtin, die unter ihrem Namen bloggende Garance Doré, begeistert davon, wie sie zum Arbeiten mit dem gesponserten Laptop in der ersten Reihe sitzen.

Es ist ein eitles, affirmatives Geschäft geworden. Eingeladen werden sie mittlerweile alle. Und so finden die Leser der zahllosen Blogs immer häufiger schwärmerisch illustrierte Berichte aus Australien und Brasilien, von Bällen in Versailles und Luncheons in Venedig. Die, die berichten, helfen fleißig dabei mit, den, der sie eingeladen hat, ins beste Licht zu rücken. Man kann natürlich auch sagen: Sie lassen sich kaufen.

Bill Cunningham sagt, er tränke niemals auch nur ein Glas Wasser, wenn er eingeladen ist. Kein »wining and dining« für ihn, ansonsten könne er nicht objektiv sein. Würde er nicht immer wieder auf der Suche nach dem nächsten Bild davonradeln, säße er mit den Reichen und Schönen zu Tisch: bei der Feier zum hundertsten Geburtstag der inzwischen verblichenen Brooke Astor oder bei der Costume Gala im Metropolitan Museum, der vielleicht glanzvollsten Gala in New York. Er bleibt bei seinem täglichen Standard, einem Muffin mit Würstchen und Schinken und Kaffee für zusammen drei Dollar.

Ganz am Ende von Richard Press' Dokumentation wird er gefragt, ob er jemals in seinem Leben in einer Liebesbeziehung gelebt habe. Bill Cunningham behagt das ganze Gefilmtwerden jetzt noch viel weniger. »Nein, nie«, sagt er. »Neben der Mode blieb dafür keine Zeit.« Eine seiner ersten Aufnahmen auf der Straße zeigte übrigens einen Pelzmantel. Dass darin die seit Jahrzehnten nicht fotografierte Filmdiva Greta Garbo steckte, das hatte er vor lauter Begeisterung über den Mantelschnitt gar nicht mitbe kommen. War ihm auch hinterher völlig egal. Bill Cunningham ist eben das Gegenteil eines Paparazzo.

*

Bill Cunningham New York
USA 2010, Regie: Richard Press. Mit Bill Cunningham, Anna Wintour, Tom Wolfe u.a., 84 Min., Zeitgeist Films. Der Film lief Anfang Oktober auf dem Filmfest Hamburg und ist in den USA auf DVD erschienen. www.zeitgeistfilms.com

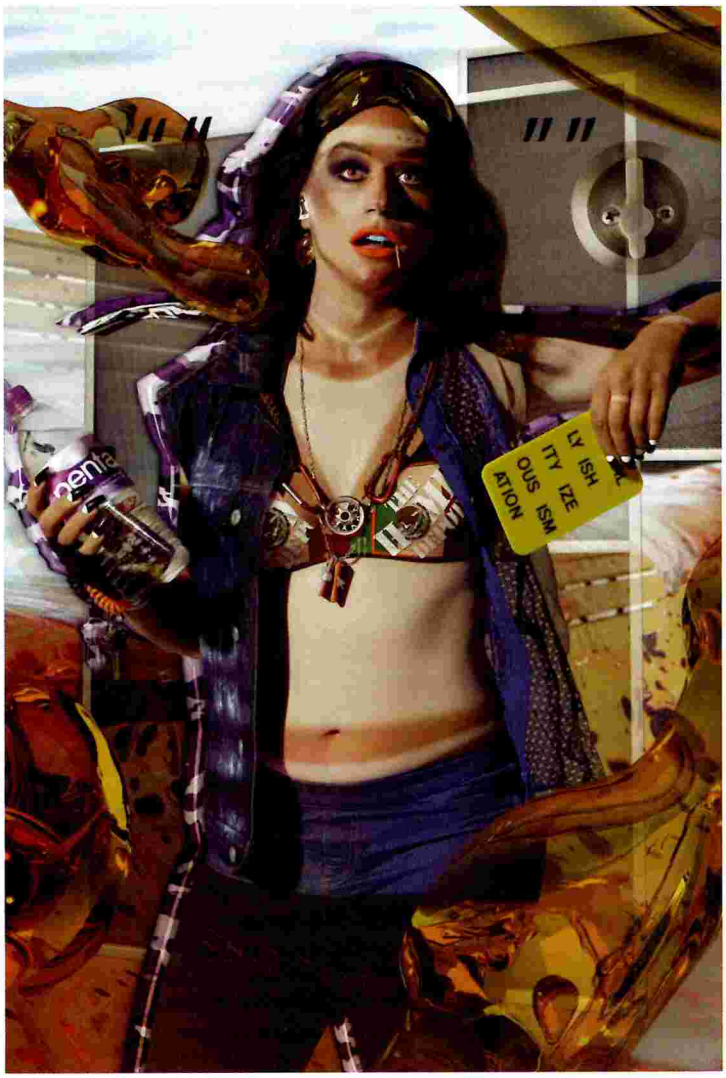
+++ INTERNET
DEMOKRATIE IN EUROPA
ATOMAUSSTIEG
ENDE DER APARTHEID
IN SÜDAFRIKA
GUERILLA GARDENING
WINDKRAFT
BUNDESKANZLERIN
LADY GAGA
BIOTONNE
§ 218A
+++

Seit 32 Jahren berichtet die taz über das gute Leben und ist wie nebenbei selbst ein Teil davon geworden. Entdecken Sie die gedruckte Ausgabe fünf Wochen lang für 10 Euro im Probeabo. Das e-Paper der taz erhalten Sie einen Monat lang für 10 Euro im digitalen Abo.
T (0 30) 25 90 25 90 | abo@taz.de
www.taz.de/abo

STINKEFINGER aus der DIGITALEN ZUKUNFT

Ryan Trecartin

Text — Esther Buss



Negative Beach + Lizzie Fitch, 2010
c-print, 91.4 x 61 cm
Courtesy Ryan Trecartin and Elizabeth Dee, New York

Der amerikanische Video- und Installationskünstler RYAN TRECARTIN begreift die kommunikationstechnischen Neuerungen der Gegenwart als Aufforderung zum sensorischen Overload. In den USA ist er mit seinen hyperhysterischen, in Shuffle-Dramaturgie erzählten Videoarbeiten ein Shooting Star. Während nun im Münchner Haus der Kunst eines seiner Videos als Teil der Medienkunst-Ausstellung *Why I Never Became a Dancer* zu sehen ist, eröffnet im Oktober *Any Ever*, eine große Einzelausstellung Trecartins im Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Anti-Virals + Ashland Mines, 2010
c-print, 91.4 x 61 cm
Courtesy Ryan Trecartin and Elizabeth Dee, New York

Still aus *Ready (Re'Search Wait'S)*, 2009-2010
HD Video, 26:50
Courtesy Ryan Trecartin and Elizabeth Dee, New York

Als Ryan Trecartins irrsinnige Videos im Jahr 2006 bei der Whitney Biennale erstmals in der amerikanischen Kunstöffentlichkeit auftauchten, erregten sie sofort große Aufmerksamkeit. Doch vor allem seit seiner Ausstellung im New Yorker PS1 vor einigen Monaten wird die Laufbahn des 1981 in Texas geborenen Künstlers vor allem in den USA von einem beispiellosen Medienhype begleitet, der mitunter fast an Übergeschnapptheit grenzt. In gewisser Weise scheint die aufgekratzte und hysterische Stimmung von Trecartins Videos auf die Betrachter überzuspringen – und besonders bei den Autoren entfachen die Arbeiten ganz offensichtlich das Bedürfnis nach neuen Wortkreationen, was schlichtweg daran liegt, dass sie wirklich nicht leicht in Sprache zu fassen sind. Während der Schriftsteller Wayne Koestenbaum gleich ein eigenes Genre erfindet – »Trecartinesia« –, reichen andere Beschreibungen von »YouTube-basiertes Absurdes Theater« über »Ritalin Rembrandt« bis hin zu »Édouard Manet mit einem iPod anstatt einer Staffelei oder Ed Ruscha mit einem Joystick anstatt eines Autos«. Dass die Rezeption von Trecartins Arbeiten, die mit ihrem seltsamen Amalgam aus digitalen Oberflächen, expressiver Performancekunst und absurdem Diskurstheater als Inbegriff des digitalen Post-Milleniumzeitalters gelten, überwiegend von überholt geglaubten Geniebegriffen (Wunderkind, Supertalent etc.) bestimmt wird, ist dabei natürlich mehr als absurd.

Trecartin hat die Kunstwelt mit seinen visuellen und sensorischen Überforderungen tatsächlich ziemlich aufgemischt. Während sich im letzten Jahrzehnt die Videokunst zunehmend dem Kino, seinen Erzählformen und seiner visuellen Ästhetik angenähert hat – mit großen Budgets, aufwendigen Sets und vermehrt auch dem Einsatz von Hollywood-Celebrities als Darsteller –, lassen Trecartins Arbeiten die herkömmlichen Bewegtbilder wie antiquarische Überbleibsel aus einem vergangenen Jahrhundert erscheinen.

Seine Videos, die mit billigsten Mitteln und in Do-it-yourself-Ästhetik produziert sind, fangen den mentalen Zustand einer Generation ein, die mit dem Internet großgeworden ist.

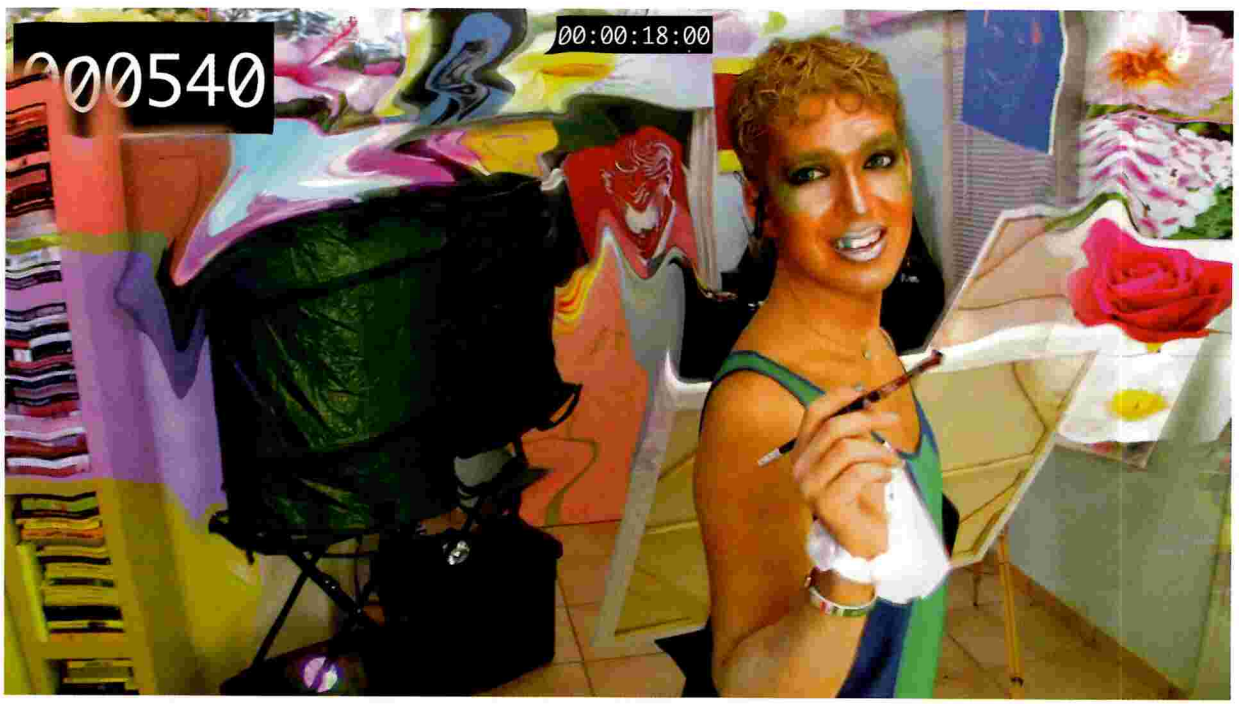
Sie entstehen schon seit Jahren in enger Kooperation mit einer konstanten Schar von Freunden und Mitarbeitern wie z.B. der Künstlerin Lizzie Fitch und sind eine messyhafte, hyperbeschleunigte und hyperhysterische Ansammlungen verschiedener akustischer und visueller Schichten und Versatzstücke, die Internetformate und digitale Kommunikationsformen wie YouTube, Facebook, Chatrooms und E-Mail aufgreifen und sich außerdem an TV-Formaten wie Reality-Talk- und Talentshows bedienen. Als Trecartin mit dem Video *A Family Finds Entertainment* (2004) erstmals seinen unverkennbaren Stil etablierte, gab es YouTube zwar noch nicht. Doch die absichtsvoll dilettantischen Selbstdarstellungen einer psychopathischen Figur namens Skippy, die wie alle anderen Charaktere permanent und insistierend in die Kamera quasselte, während sich digitale Parallelwelten zunehmend in die Handlung drängten, schienen bestimmte technologische Entwicklungen des Internetzeitalters bereits vorauszusehen.

In *Tommy-Chat Just E-mailed Me* (2006) wird der Bezug schließlich direkt benannt. Die »kurze Videoarbeit mit narrativen Elementen, die innerhalb und außerhalb einer E-Mail-Korrespondenz stattfindet« (Trecartin), entspricht dem permanenten Kommunikationsfluss und der Allgegenwart diverser Netzoberflächen, wenn man gerade auf verschiedenen Internetseiten unterwegs ist und dabei gleichzeitig Mails versendet und empfängt. Grell-bunte Textanimationen legen sich über einen kaum nachvollziehbaren Plot, in den eine lesbische Bibliothekarin mit einem schreienden Baby sowie drei weitere Figuren involviert sind (die von Trecartin selbst dargestellt werden). Wie bei all seinen Videos werden weibliche und männliche Geschlechterrollen spielerisch vermischt, was nicht zuletzt den wechselnden Identitäten im virtuellen Raum entspricht. Trecartin initiiert damit jedoch keinen erneuten Genderdiskurs, sondern positioniert sich vielmehr in einer Post-Gender-Ordnung, in der Crossdressing und das Spiel mit sexuellen Identitäten kein politisches Statement mehr darstellen, sondern als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt werden. Dabei profitiert Trecartin natürlich von den künstlerischen und politischen Errungenschaften vergangener Generationen. Leigh Bowerys bizarre Verwandlungen tauchen hier ebenso als Referenz auf wie John Waters' trashige Skurrilitäten, außerdem ist Trecartin beeinflusst von dem wenig bekannten Videokünstler Tom Rubnitz, der in den späten 1980er Jahren mit der Dragszene im New Yorker East Village in Verbindung stand. Vor allem aber haben Cindy Shermans monströse Weiblichkeitsdekonstruktionen (und ihre Rollenspiele als Clown) Eingang in Trecartins digitale Fieberfantasien gefunden.

Die Plots von Trecartins non-linearen *stream of consciousness*-Erzählungen wirken chaotisch und zufällig, doch tatsächlich folgen sie einem vorgegebenen Script. Ihre wirre Shuffle-Dramaturgie und -Struktur entspricht in etwa der Praxis, Filmszenen und Songs nur noch als kurze Schnipsel zu konsumieren, sie aus dem Zusammenhang zu reißen oder neu zu betiteln, sie zu verfremden oder umzumontieren. Auch visuell findet diese Form der Vervielfältigung ihre Entsprechung. So zerfällt das Bild immer wieder kaleidoskopartig in verschiedene Bildebenen, die die Oberfläche des Computer-Desktops simulieren, wenn etwa verschiedene Fenster gleichzeitig geöffnet sind. Splitscreen-Effekte und andere Bildbearbeitungstools verwandeln das Bild in eine digitale Collage, die jedoch nie zum Stillstand kommt, sondern sich ständig neu generiert.

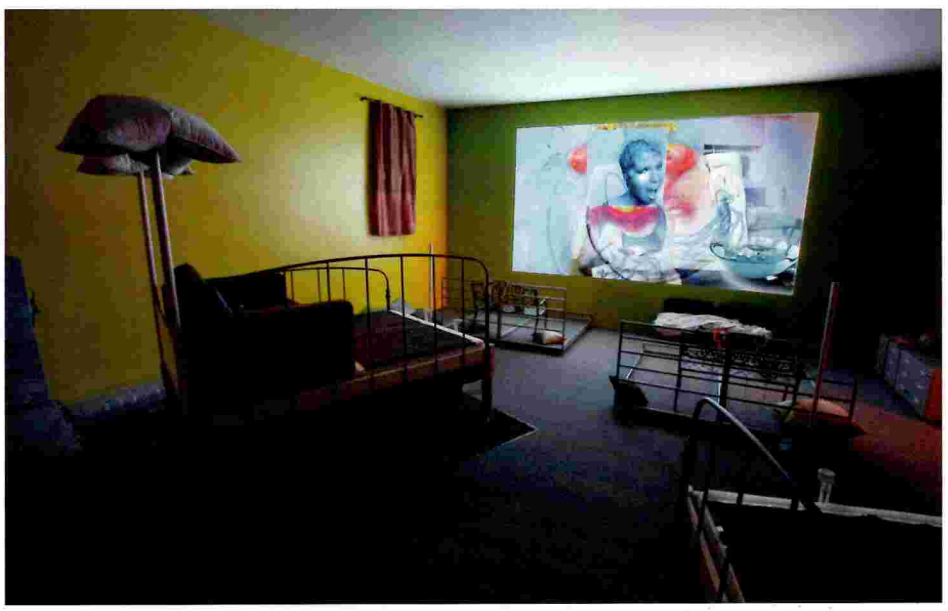
Konsequenterweise fordern Trecartins Videos keine chronologische Rezeption: Man kann sie in voller Länge sehen (wenn man es nervlich denn aushält) oder an jeder beliebigen Stelle hereinzappen.

Das Internet ist deshalb neben Ausstellungen das zentrale Medium für Öffentlichkeit; Trecartins Videos sind vollständig auf YouTube, Vimeo oder Ubuweb zu sehen.



Still aus *Ready (Re'Search Wait'S)*, 2009-2010
HD Video, 26:50
Courtesy Ryan Trecartin and Elizabeth Dee, New York

Equal Plaza, 2011
Unique Sculptural Theater, Includes video: *K-CoreaINC.K (section a)*, 2009
8.57 x 8.22 m
Courtesy Ryan Trecartin and Elizabeth Dee, New York



Living Comp, 2011
Unique Sculptural Theater, Includes video: *Ready (Re'Search Wait'S)*, 2009-2010
(8.52 x 8.03 m)
Courtesy Ryan Trecartin and Elizabeth Dee, New York

In Ausstellungen zeigt der Künstler die Videos dagegen als Teil von raumgreifenden Installationen, die sich – in Abgrenzung zum Prinzip der Black Box – auf soziale Räume beziehen (Vorlesungssaal, Konferenz- und Fitnessraum, Partykeller, Kino, Fernsehecke und Bettenlandschaft). Trecartins Installationen, die häufig mit Teilen der Ausstattung aus den Filmen bestückt sind, greifen dabei allerdings – im Unterschied zu den Videos – auf ein etabliertes Vokabular zurück; ähnliche Ansätze, Videotheater und Installationskunst in ein neues Medium zu überführen, kennt man etwa von Mike Kelley und Paul McCarthy, dessen transgressive Performances im Werk von Trecartin ebenso ihre Spuren hinterlassen haben.

Seit *Tommy-Chat Just E-mailed Me* hat Trecartin seinen charakteristischen Stil weiter ausgearbeitet, wobei jedes neue Video wie eine Mutation vergangener Arbeiten erscheint. Das Personal von *I-Be-Area* (2007), Trecartins erstem Langfilm, oder auch die Figuren des siebenteiligen Werkkomplexes *Any Ever* (2007-2010) – etwa die Vierlingsschwestern namens Ceader, Britt, Adobe und Deno oder die von den Anrufungen der neoliberalen Arbeitswelt gebrainwashten JJ Check, Y-Ready, Able Hobby, Cindy Career und Jessica Job – sind schrill, bunt, aufmerksamkeitsgestört und hyperaktiv. Sie treten in extremen Kostümierungen, mit wüsten Perücken und meist »danebengeschminkt« auf (von Make-up über Bräunungscreme bis hin zu Farbe im Gesicht und auf den Zähnen) – in irrealen Settings, die Flohmarkt-Trash mit »Installationskunst« und globalisiertem Design mischen (Ikea, Büroambiente, Hotelzimmer, spießiger Vororthäusergeschmack). Dabei feuern die Figuren maschinengewehrartige Sprachsalven direkt in die Kamera ab oder sie kreischen in ihre Mobiltelefone hinein, wobei ihre Sprechweisen ebenso affektiert und spastisch sind wie ihre Posen. Durch verfremdende Soundeffekte werden die Stimmen noch mehr der Realität entzogen, oft sprechen die Figuren in einem beschleunigten, hochgepitchten Stil, der an Cartoons oder auch an die piepsigen Pop-Stimmchen des Disney-Channels erinnert. Die Themen kreisen um Klonen und die Vervielfältigung von Identitäten, um Familie und Freundschaften, Schwangerschaft, Sexualität, Geld und Eigentum, Essen und Diäten, wobei die Texte ein krudes Gemisch aus technologischem Slang und trendigen Modewörtern sind, aus irrsinnigen Theorien, Diskursbrocken, Talkshow-Geständnissen und verdrehtem Unternehmersprech.

Das absurde, zwischen Eigenwerbung und Selbstausdruck schwankende Dauergequassel wirkt dabei wie der vergebliche Versuch der Figuren, ihrem Leben eine halbwegs sinnstiftende Bedeutung abzuringen.

»Am I overexisting or am I over existing? That's my inside joke«, heißt es einmal. Ruhe, Stillstand oder Raum für hypnotischen Zauber gibt es bei Trecartin nicht. Der drohende Sprachkollaps geht sogar oft mit physischer Zerstörung einher: Figuren fallen in die Kulissen, schlagen Fenster kaputt, zerschlitzen Bilder und demolieren Bettgestelle.

K-CoreaINC.K (section a), Teil der Trilogie *Trill-ogy Comp*, handelt von einem endlosen, zur Party ausartenden Geschäftsmeeting, bei dem verschiedene Figuren – *Koreas* genannt – in blonden Perücken und Businesskleidung als Firmenidentitäten auftreten und sich mit übertriebenem ethnischen Akzent um Kopf und Kragen reden. Eine der *Koreas* sagt überzeugt: »I just need people to know how the we the we and the us works« und »I never say they, I just say us or we«, während eine andere wild gestikulierend meint: »My connection is not maschine wash friendly.« Später wird eine »Mitarbeiterin« gefeuert, indem sie mit Benzin übergossen und angezündet wird, worauf ein eingeblendeter Text erklärt: »I had to let you go. It's not your fault. Don't feel examplized. It's just nature.«

Ryan Trecartins Videos mögen noch so sehr mit der Verdauung des digitalen Zeitalters befasst sein: Letztendlich bestehen sie vor allem aus Körpern, Sprache und Material, aus Performance- und Installationskunst, aus Farbe, Make-up und wilden Verkleidungen. Sie bilden ein zeitspezifisches Klima ab und erzeugen dabei doch ihre ganz eigene Wirklichkeit, darin liegt ihre utopische Qualität. Einen verdrehteren Klon als den feuerrothaarigen *I-Be* hat es jedenfalls noch nicht gegeben: »I think I just saw a highly advanced 3D text message of my future self giving me the middle finger.«

Still aus *The Re'Search (Re'Search Wait'S)*, 2009-2010
HD Video, 40:09
Courtesy Ryan Trecartin and Elizabeth Dee, New York

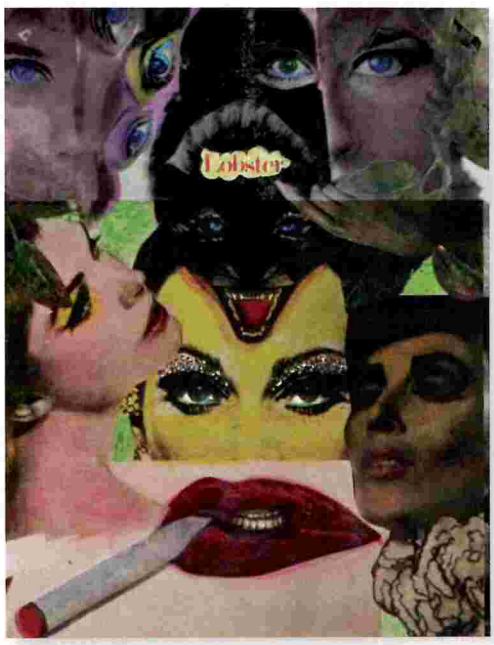
*

Ryan Trecartins Video *Valentine's Day Girl* (2001) ist in der Ausstellung *Why I Never Became a Dancer: Sammlung Goetz im Haus der Kunst* zu sehen.
30.09.11 bis 01.04.12. Haus der Kunst,
Prinzregentenstraße 1, München
www.hausderkunst.de

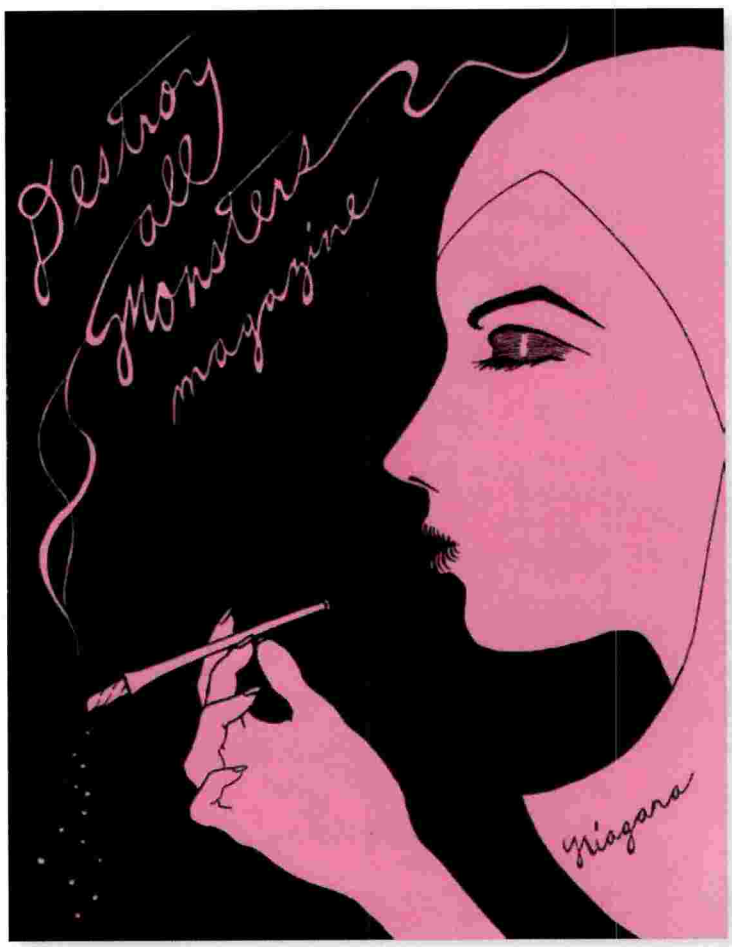
www.ubuweb.com/film/trecartin.html
www.youtube.com/user/WianTreetin
www.vimeo.com/trecartin

HISTORISCHES HORRORGEDÖNS

Destroy All Monsters Magazine



Text — Dominikus Müller
Bilder — Primary Information



Heute sind sie als Bildende Künstler etabliert oder gar berühmt, in den siebziger Jahren spielten sie zusammen Noise und illustrierten ihre Musik mit sarkastisch-trashigen Collagen: Mike Kelley, Jim Shaw und Niagara gründeten 1973 in Detroit DESTROY ALL MONSTERS, eine Band, in der elektrische Verzerrungen und kulturelle Feedbacks erprobt wurden – unter anderem in einem gleichnamigen DIY-Magazin. Die Faksimile-Wiederveröffentlichung der sieben Hefte bietet nun überraschend unspektakuläre, aber doch wichtige Einblicke in die Frühwerke der Beteiligten.

»Destroy All Monsters is a band that never was, because it is a band that has become historicized (whatever minor history it does have) in an incorrect way«, behauptete der Künstler Mike Kelley im Jahr 1994 über seine alte Band Destroy All Monsters. Und damals, als er diese Sätze in die Liner Notes einer 3er-CD-Box schrieb, die er gemeinsam mit Sonic Youths Thurston Moore herausgab, mag das noch gestimmt haben. Damals waren Destroy All Monsters eine zwar nicht unbekannte, aber doch eher obskure Spätsiebziger-Punkband aus Detroit, Michigan, die sich unter der Ägide der Künstlerin und Sängerin Niagara und des ehemaligen Stooges-Gitarristen Ron Asheton mehr schlecht als recht und mit einigen kleineren Hits bis in die Mitte der 1980er Jahre durchgehangelt hatte, bis sie sich 1985 auflöste. Jene Destroy All Monsters, um deren Rehabilitierung sich Kelley ab der ersten Hälfte der 1990er Jahre zu bemühen begann, existierten vorher, und nur kurz, in den Jahren 1973 – 76. Zu der Zeit waren Asheton sowie das ehemalige MC5-Mitglied Michael Davis noch nicht eingestiegen, und die Band bestand neben Kelley und Niagara noch aus dem Filmemacher Cary Loren und dem Künstler Jim Shaw. Die Aufarbeitung dieser frühen Bandgeschichte hatte Erfolg – gerade vor dem Hintergrund, dass mit Shaw und Kelley zwei der vier ehemaligen Mitglieder zu einigem Ruhm an der Schnittstelle Kunst/Pop gekommen waren.

Heute gelten Destroy All Monsters als visionäre Industrial- und Noiseband und werden neben Mayo Thompsons The Red Krayola und Sonic Youth als eine der paradigmatischen »Art Bands« geführt – wie Kelley jene Bands nennt, die konzeptuelle Strategien der bildenden Kunst auf das Feld der populären Musik anwendeten.

Destroy All Monsters enterten die Bühne mit Staubsaugern, modifizierten Tapedecks, sägender Violine und unsäglich verzerrter Gitarre für über weite Strecken improvisierte Gigs.

Cary Loren – beeinflusst vom legendären Camp-Filmer Jack Smith – produzierte dazu des Öfteren trashige Splatterfilme und zwischen 1976 und 79 vor allem auch: ein Magazin, das sogenannte Destroy All Monsters Magazine. Eine katalogdicke Faksimile-Version dieser Hefte, sechs an der Zahl und erweitert um Auszüge aus einem niemals veröffentlichten siebten, liegt nun in einer Auflage von 3000 Exemplaren beim New Yorker Independent-Verlag Primary Information vor.

Und auch wenn das, was nun wieder veröffentlicht wurde, unglaublich liebevoll und akkurat gemacht ist und man beim ersten Durchblättern absolute Begeisterung verspürt: Bei eingehender Betrachtung unterscheiden sich die Destroy All Monsters Magazines nicht großartig von vielen anderen Erzeugnissen der US-amerikanischen Fanzine-Kultur der siebziger und auch achtziger Jahre – jedenfalls nicht so stark, wie man es angesichts der Involvierung von Mike Kelley und Jim Shaw, die heute fest zum Kanon der zeitgenössischen Kunst gehören, erwartet hätte. Die vorherrschende Technik ist auch hier die Collage, die gerade in der Frühphase des Magazins, während der ersten zwei Ausgaben, immer wieder von den psychedelischen Comic-Miniaturen Shaws unterbrochen wird. Die Bildsprache, überlagert von der stets präsenten Körnung und den Streifen billiger Kopiermaschinen, ist

motivisch auf der wild-chaotischen und rauen Seite angesiedelt. Nicht selten finden sich fertig dreinguckende Protopunk-Mitstreiter porträtiert, und immer wieder wird das Ganze durch kindlich oder mädchenhaft wirkende Zeichnungen aus der Feder von Niagara ergänzt, die jedoch allesamt mit dem Düster-Abseitigen spielen: Lasziv rauchende Frauen, Prinzessinnen im Hermelinmantel, die sich gerade einen Schuss ins Bein setzen, mit Spritzbesteck auf dem Schminktisch.

Ansonsten dominiert der sarkastische Trash zwischen Comic-Superhelden, der angeeigneten und ironisierten Werbesprache des konsumistischen American Way of Life und ganzseitigen Abbildungen von Veronica Lake und anderen Diven des klassischen Hollywoods. Immer wieder wird auf japanische Monsterfilme verwiesen, werden dicke Betty-Page-Pin-up-Brüste gezeigt, immer wieder wird allerlei Horrorgedöns mit langen Messern, Vampirzähnen, tropfendem Blut, aufgerissenen Augen und Totenschädeln veranstaltet.

Gut, einen gewissen Hochkultureinschlag gibt es dann doch: Erst tauchen Campbell-Suppendosen auf, dann gleich Andy Warhol selbst.

Eine wunderschöne Seite zeigt auf dem Hintergrund einer Art Santa-Claus-Tapete ein Porträt der Avantgarde-Filmikone Maya Deren. Dann wieder wird ein ellenlanger Text Antonin

Artauds zum Theater der Grausamkeit abgedruckt oder eine ganze »Themenausgabe« zu Hollywoods Exzentriker Erich von Stroheim produziert. Aber trotzdem: Eigentlich ist das alles *business as usual* im Musealisierungszirkus noch der ephemersten Ephemera der Punk-Ära, gerade derer, die mit personellen und konzeptionellen Links zum Kunstbetrieb aufzuwarten haben.

Und so bieten sich diese Hefte vor allem als Zeitdokument an, als Begleitheft zur Band; besonders, da Cary Loren, der erst von seiner langjährigen Freundin Niagara für den Neuzugang Asheton verlassen wurde und dann gleich ganz aus der Band flog, in einer der späteren Ausgaben die Geschichte der Destroy All Monsters schon nachzuerzählen beginnt. Die Magazine wurden also, noch während sie zum ersten Mal erschienen, zu einer Art instantanem Historisierungswerkzeug für die erste Inkarnation der Destroy All Monsters; und dies umso mehr, wenn man bedenkt, dass es sie erst ab 1976 gab – und damit erst ab dem Zeitpunkt, an dem sich Kelley und Shaw bereits in Richtung Kalifornien verabschiedeten, um dort ihr Kunststudium zu beenden, und Niagara und Loren in Michigan begannen, der Band mit schnell wechselnder neuer Belegschaft ein anderes, ein professionelleres musikalisches Gesicht zu geben.

Natürlich kann man nun anfangen, in diesem gemeinsamen Frühwerk die Handschriften der einzelnen, später zu Ruhm gekommenen Künstler aufzuspüren.

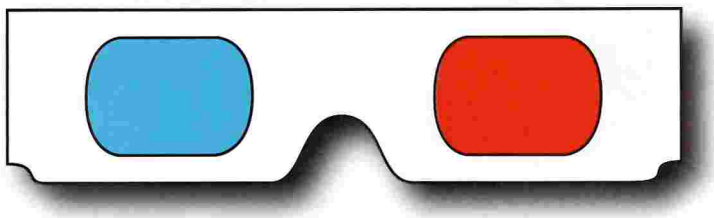
Am leichtesten lässt sich das sicherlich im Falle Niagaras tun: Sie ist zeitlebens jener Art Zeichnung treu geblieben, die sich motivisch an den leicht bis schwer verruchten Frauengestalten abarbeitet, die sie schon auf den Covern des Destroy All Monsters Magazines präsentierte. Auch Jim Shaws Beiträge zu den Magazinen lassen bereits seine spätere Beschäftigung mit dem Medium der Zeichnung erahnen – in seiner *Dreams*-Serie zum Beispiel, für die er mehr als zehn Jahre lang seine Träume aufgezeichnet hat. Im Falle von Mike Kelley, der die wohl steilste Karriere im klassischen Kunstbetrieb hingelegt hat und dabei am stärksten und bewusstesten mit unterschiedlichen Rollenangeboten gespielt hat – kollaborativer Musiker, Performancekünstler, Konzeptkunsterbe, Analyst des Abseitigen – liegt die Sache ein klein wenig anders: Für ihn war Destroy All Monsters so etwas wie die erste Inkarnation einer Idee, die sich vor dem Hintergrund seiner späteren Künstlerkarriere – später sorgte er gemeinsam mit Tony Oursler unter dem Namen Poetics noch einmal in einer anderen »Art Band« für Furore – als frühestes konzeptuelles Unternehmen lesen lässt. Kelley war es schließlich auch, der ab Anfang der 1990er Jahre an der Neubewertung und Wiederentdeckung der Band nicht nur arbeitete, indem er besagte CD-Box mit herausgab, er leitete auch eine Reunion der Band ein.

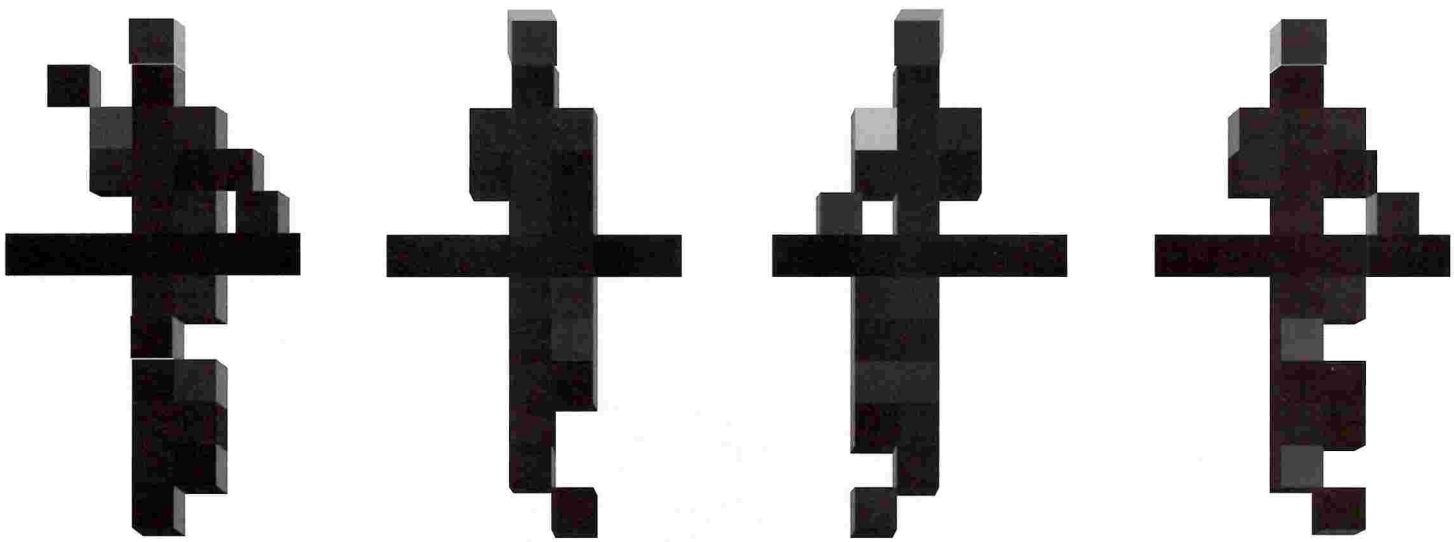
Letztlich sind diese wiederveröffentlichten Magazine zwar nur eine weitere, wenngleich nicht unwichtige Komponente, da sie der Band zum einen noch einmal einen stärkeren Drall ins visuelle Fach zu verpassen imstande sind. Zum anderen erneuern sie wie im Vorbeigehen noch einmal das Authentizitätsversprechen, dessen zuliebe Popmusik im Kunstkontext immer wieder gerne angezapft wird, und spielen es in Zeiten, in denen die Grenzen zwischen beiden Bereichen längst brüchig geworden sind, noch einmal auf der historischen Zeitachse aus. Die Destroy All Monsters Magazines präsentieren Kelley und Konsorten als tief – und unentfremdet – in der US-Gegenkultur verwurzelt. Nach Kunst sehen diese Magazine nicht aus – und sollen es aus gutem Grund wahrscheinlich auch gar nicht.

*

Destroy All Monsters Magazine 1976 – 1979
Cary Loren (Hrsg.), 270 Seiten,
Primary Information — Mai 2011

KRAFTWERK





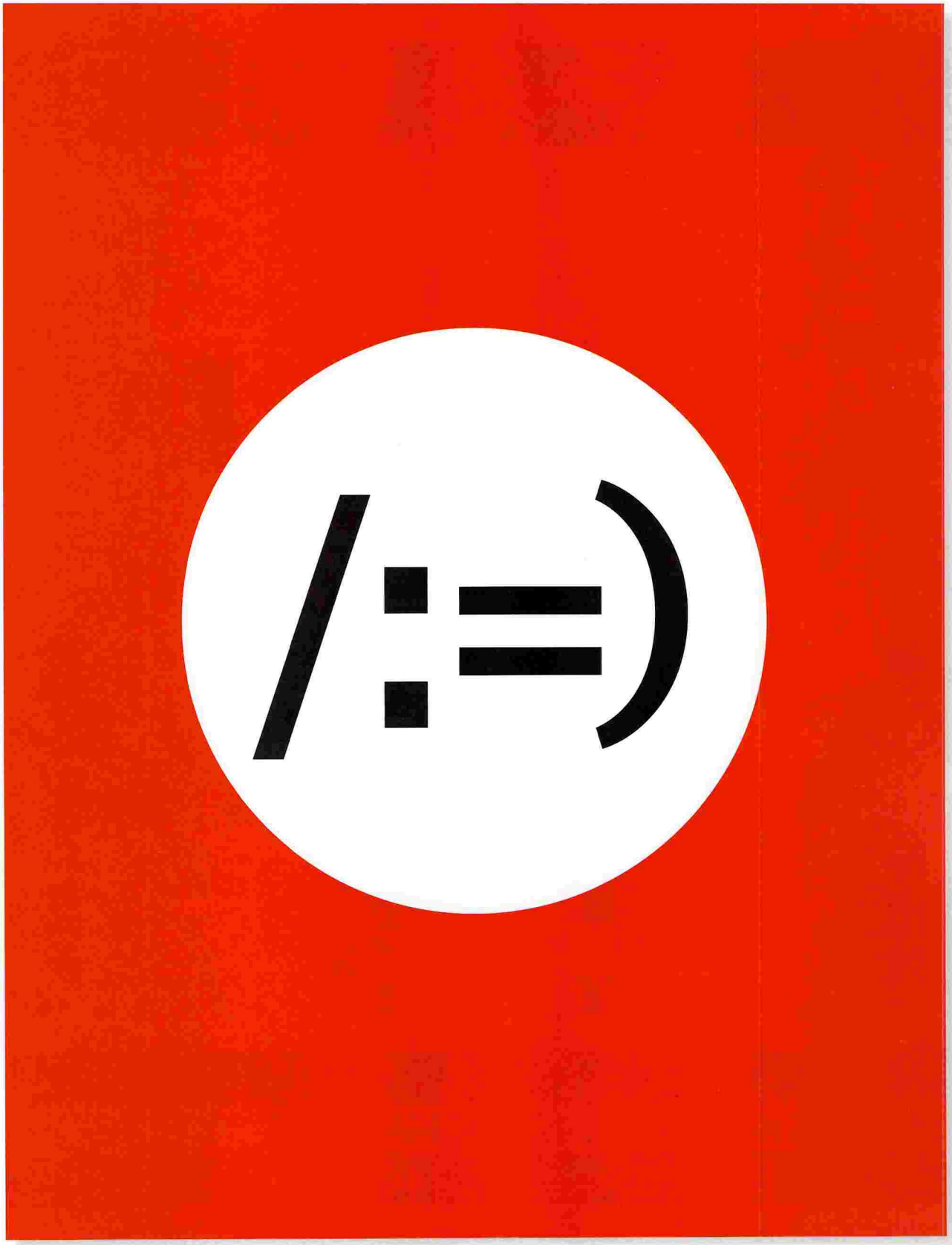
3-D VIDEO-INSTALLATION
KUNSTBAU LENBACHHAUS MÜNCHEN
15 OKTOBER - 13 NOVEMBER 2011

SPRÜTH MAGERS BERLIN LONDON

WWW.LENBACHHAUS.DE

RUND FUNK

BR BAYERN 2



»... und bald wird die nächste Nazi-Sau durch's Dorf getrieben«

Protokoll — Wibke Wetzker
Transkript — Doris Wildt

Lars von Trier hatte seinen, John Galliano – zu Recht – auch und Kanye West beinahe: Nazi-Skandale sind aus den Schlagzeilen nicht wegzudenken, und auch die Popkultur bleibt nicht sauber. Doch spätestens im Schatten der Anschläge von Norwegen verdichten sich diese mehr oder weniger singulären Ereignisse zu einem mulmigen Gefühlsdiskurs, den man nicht mehr als »Bullshit« abtun kann. Zwei Buchveröffentlichungen geben nun Anlass, genauer hinzusehen. DANIEL ERK, freier Journalist aus Berlin, betreibt seit 2008 auf taz.de den *Hitlerblog* und hat über das Phänomen der Allgegenwart Hitlers ein Buch geschrieben, das Anfang 2012 im Heyne Verlag erscheinen wird. MARCUS STIGLEGGER ist Filmwissenschaftler, Dozent an der Universität Siegen und Herausgeber des Kulturmagazins *Ikonen*; von ihm erschien gerade ein Band mit dem Titel *Nazi-Chic und Nazi-Trash* bei Bertz & Fischer. In unserem Roundtable treffen die beiden Autoren auf die Historikerin und freie Journalistin LOUISA REICHSTETTER, die derzeit an der Universität Jena über *Satire der Zwischenkriegszeit* promoviert. Dass die Satire ein wichtiges Instrument ist, um den Nazi-Mythos auf den Teppich zu holen, zeigt im Anschluss auch der Beitrag von KLAUS THEWELEIT. Was der Schriftsteller und Kulturtheoretiker bereits 1978 in seinem Buch *Männerphantasien* untersuchte, blitzt nun im »inneren Reichsparteitag« einer Sport-TV-Moderatorin auf: ein faschistisches (Un)Bewusstsein, oder zumindest dessen Spuren. Doch zuerst alle Scheinwerfer auf Kanye West! Was hat der sich nur dabei gedacht, als er unlängst beim Big Chill Festival in England verkündete: »People look at me like I'm fucking insane, like I'm Hitler«?

Daniel Erk

DANIEL ERK Das Besondere im Fall Kanye West ist, dass er den Hitler-Vergleich nicht in beleidigender Absicht benutzt, sondern auf sich selbst richtet, um sich im positiven Sinne abzugrenzen. Denn wenn er behauptet, er werde in der Öffentlichkeit wie ein gefährlicher Irrer behandelt, »like I'm Hitler«, wobei man aber eines Tages erkennen werde, dass er eigentlich ein ganz, ganz lieber Kerl war, dann drückt West damit erst einmal sein Gefühl aus, verkannt zu sein. Dabei reißt er natürlich ganz schön die Klappe auf, man muss aber einräumen, dass der Hitler-Vergleich in den USA schon lange die *Go-to*-Metapher schlechthin ist, wenn man Bösartigkeit, Extremismus und Rücksichtslosigkeit symbolisch ausdrücken will. Das gilt im Pop wie in der Politik wie in der Werbung. Kanye West ist da im Hiphop auch kein Einzelfall: Phife Dawg von A Tribe Called Quest rappte in dem Song *D.R.U.G.S.*, er sei »more controversial than Adolf Hitler«. Und in Battle-Raps ist sicher mehr als einmal behauptet worden, man würde andere MCs »burnen« wie Hitler die Juden. Das ist dann allerdingskein Kollateralschaden mehr oder billiges Provokationsmarketing wie bei West, das ist vorsätzlich geschmacklos. Aber selbst wenn Nazi-Analogien in der amerikanischen Debatte immer für einen Skandal und eine Schlagzeile gut sind und der Aufschrei häufig sogar deutlich schriller ist als in Europa: Das zersitzt sich auch schnell wieder. Wenn man hingegen den Skandal um Lars von Trier während der Pressekonferenz in Cannes betrachtet, so ist die Bewertung im europäischen Kontext um einiges folgenschwerer als in den USA: Von Trier hat in Cannes Hausverbot bekommen und gibt in Zukunft keine Pressekonferenzen mehr.

MARCUS STIGLEGGER Im Vergleich zu Kanye West hat Lars von Triers Auftritt geradezu etwas demonstrativ Unernstes. Aber es stimmt schon: Um in Hollywood eine verbale Entgleisung mit sofortiger Entlassung abzustrafen, braucht es schon einen moralischen Übervater wie Steven Spielberg. Als Megan Fox den *Transformers*-Regisseur Michael Bay am Set als Hitler bezeichnete, war eine solche Verunglimpfung für Spielberg, der Produzent des Films ist, natürlich nicht tragbar, untergräbtsie doch seine humanistischen und antitotalitären Ambitionen mit Filmen wie *München* und *Schindlers Liste*. Der Beurteilung des Hitler-Vergleichs liegt in diesem Fall eine eindeutig ideologische Komponente zugrunde.

LOUISA REICHSTETTER Im Unterschied zu Deutschland und Europa wird der Nazi-Vergleich in den USA schon fast rein sprichwörtlich verwendet. Vielleicht steht *Hitler* dort irgendwann in einem etymologischen Wörterbuch als »Schimpfwort, das auf eine historische Person zurückgeht«.

STIGLEGGER Ist es das nicht bereits, ein Schimpfwort?

Bei Tourette-Erkrankten spielt das Wort Hitler eine bedeutende Rolle, eben weil es so verbreitet ist, Aufmerksamkeit erregt und einen Schockmoment auslöst.

REICHSTETTER Auf jeden Fall kann man am Wort *Hitler* schon jetzt gut zeigen, wie in der globalen Informationsgesellschaft Diskurse über Geschichtsthemen auf wenige Worte heruntergebrochen werden. Wo es weltweit drei bis vier Schlüsselworte für den Nationalsozialismus gibt, umfasst der innerdeutsche öffentliche, also nicht akademische Diskurs immerhin vielleicht noch 30 bis 40 Worte und Namen. An diesem Punkt käme Heiner Geißlers Goebbels-Zitat ins Spiel. Wenn er den »totalen Krieg« zuspitzend als Weckruf in einem völlig losgelösten Kontext wie dem Streit um Stuttgart 21 verwendet, unterstützt er damit sowohl die Entkräftung der sprachlichen Symbolik als auch deren Hysterisierung. Vor allem, wenn er die öffentliche Aufregung darüber dann als künstlich und tabuisierend abwertet. Im Umgang mit solch rhetorischer Beliebigkeit unterscheiden sich die politischen Lager in Deutschland heute im Übrigen weniger als vor 1989. Allerdings würde es hier wahrscheinlich zu weit führen, über eine Geschichte der Nazi-Vergleiche seit 1945 zu sprechen, obwohl das sehr interessant wäre.

ERK Allein:

Der Fakt, dass der historische Abstand zum Ende des Dritten Reichs immer größer wird und die Zeitzeugen aussterben, reicht nicht aus, um das Maß zu erklären, in dem sich die politische Indifferenz verschärft und ausweitet.

Gleichzeitig scheint ja die Faszination für Hitler eher zu- und nicht abzunehmen. Und dieses Phänomen lässt sich weltweit beobachten. So gab es zum Beispiel vor ein paar Jahren im indischen Mumbai eine Hitler-Lounge, die war in Schwarz, Weiß, Rot eingerichtet und es hingen Hitler-Porträts an der Wand. Und das war sehr bewusst so gestaltet.

STIGLEGGER Ähnliche Themenkonzepte gab es in der Vergangenheit auch in Bars und Diskotheken in Seoul oder

Hongkong. In der Tat existiert im asiatischen Raum ein teils sehr unreflektierter Umgang mit nationalsozialistischer Ästhetik, zum Beispiel innerhalb von Alternative-History-Modellen wie dem japanischen Cosplay. Dort ist es sehr beliebt, sich in Wehrmachts- und SS-Uniform als Bösewicht zu verkleiden, wie man es aus Mangacomics kennt. In diesem Rahmen wird dann auch eine ästhetische Rehistorisierung des ursprünglich als Swastika unbelasteten Hakenkreuzsymbols vorgenommen. In Tokio kann man außerdem Replikate des Sid-Vicious-Hakenkreuz-T-Shirts kaufen, das in Deutschland verboten ist. Dabei mögen auch kommerzielle Absichten eine Rolle spielen, aber grundsätzlich hat jeder Kulturkreis eben seine eigenen Mythen und Tabus und ist eher unsensibel für die spezifische gemeinschaftliche Emotionalität anderer Kulturen.

ERK Es gab eine Zeit lang in Berlin-Friedrichshain eine Bar, die hieß *Lee Harvey Oswald*, in der hingen auch Bilder des Kennedy-Mörders und ein abgesägtes Gewehr. Das war schon eine hübsche Bar. Aber auf einen Amerikaner, der daran vorbeilief, konnte das extrem geschmacklos wirken. Es klingt zwar abwegig, aber wenn ich sehe, wie in Südkorea mit einer Hitler-Karikatur und dem Slogan »Kampf der Kaltfront« Werbung für deutsche Heizungen gemacht wird, dann verstört mich das wahrscheinlich auf eine ähnliche Weise, wie einen Exil-Kubaner in Miami das Konterfei von Che Guevara auf einer Zigarre verstört. Sieht man über die interkulturellen Missverständnisse aber einmal hinweg, muss man trotzdem feststellen, dass im Diskurs die Oberfläche deutlich über der Substanz steht. Jemand benutzt das Wort *Nazi*, oder ein Symbol, das irgendwie im Entferntesten so aussieht wie ein Hakenkreuz, oder die Leni-Riefenstahl-Ästhetik, und sofort ist der Aufschrei riesig. Dass so gut wie kein Teenager in Deutschland weiß, was die eigenen Großeltern oder Urgroßeltern im Dritten Reich gemacht haben, das wird allerdings so hingenommen.

REICHSTETTER Diese Schere öffnet sich immer weiter: Bei immer stärkerer Differenzierung und Diversifizierung der wissenschaftlichen Erkenntnisse ist gleichzeitig auf einer breiteren gesellschaftlichen Basis immer weniger Wissen vorhanden; obwohl das Interesse am Thema nicht abnimmt. Während sich in Fachkreisen das Detailwissen auftürmt und das Bewusstsein dafür wächst, wie groß die gesellschaftliche Begeisterung für den Faschismus war und wie gesamtgesellschaftlich die Schuld, so kennt die Öffentlichkeit nur noch …

STIGLEGGER … die Top-Drei-Nazis: Hitler, Himmler, Goebbels …

ERK … Göring, Heydrich vielleicht noch. Maximal fünf.

REICHSTETTER Ein gutes Beispiel dafür ist das Titanic-Cover im Look einer Frauenzeitschrift: *Hitlers Beauty-Geheimnis – Super Salate, Kraut, Kraut und nochmals Kraut* (Anm.d.Red.: Ausgabe Juli 2011). Adolf Hitler sitzt gut gebräunt am See und neben ihm noch ein Mann, in dem jedoch kaum noch jemand Martin Bormann zu erkennen wagt, Hitlers Sekretär und Stellvertreter.

ERK Weil wir gerade bei dieser Art Superheldenkonstellation mit negativen Vorzeichen angelangt sind: Ich habe mich über *Der Untergang* von Oliver Hirschbiegel wahnsinnig aufgeregt. Da sitzen 15 Leute im Bunker, das sind irgendwie die Bösen, deren Namen man auch irgendwie schon mal gehört hat. Die Figuren werden weder erklärt noch vorgestellt, sie sind einfach nur da. Ihre Verbrechen werden nicht repräsentiert oder eingeordnet. Das hat erstens etwas Geheimbündlerisches und zweitens diesen schnöden Schauder eines Gruselkabinetts. Und es verengt den Blick auf die Verantwortlichen. Wenn diese 15 Leute weg sind, dann geht die Sonne draußen auf und die Deutschen können endlich wieder durchatmen.

STIGLEGGER Auf internationaler Ebene wurde die Eichinger-Produktion aber sehr wohlwollend rezipiert. In Deutschland war *Der Untergang* neben Tarantinos *Inglourious Basterds* einer der wenigen kulturellen Anlässe der letzten Jahre, der eine öffentliche Debatte über das Ausmaß des Mythos Hitler und die Faszination für das Nazi-Thema in die Gänge brachte. Während man bei *Der Untergang* vor allem über die Authentizität der Darstellung Hitlers diskutierte, fand die Auseinandersetzung über *Inglourious Basterds* vor allem vor dem Hintergrund der Nazi-Exploitation statt. Was die Ausbeutung von Nazi-Motiven zu Unterhaltungszwecken betrifft, konnte man Tarantino im Endeffekt aber nicht viel vorwerfen, außer vielleicht, dass er am Ende seines Films die Geschichte revidiert. Da die Alternative History aber auch eine Technik des Storytelling ist, erscheint *Inglourious Basterds* selbst in diesem Punkt nicht kontrovers.

ERK *Der Untergang* hingegen wurde ja nicht nur im Feuilleton heiß diskutiert, er hat auch die Popkultur gefüttert, man denke nur an die vielen Parodien auf Bruno Ganz als Hitler, die auf YouTube auftauchten.

STIGLEGGER Aber insgesamt halten sich derartige Reaktionen in der Popkultur doch eher in Grenzen. Mir kommt es so vor, als berufe man sich da immer wieder auf dieselben Beispiele.

ERK In meinen Recherchen bin ich aber immer wieder verblüfft, wie viele Verbindungen zur Popkultur es dann doch gibt. In der Popmusik etwa haben sich immer wieder Bands in irgendeiner Weise bemüht, mit ihrer Musik das Dritte Reich aufzuarbeiten. Meist mit der moralischen Keule: *Never again!*, ein beliebter Titel für Songs. Die Liste reicht von *Nazi Punk Fuck Off* von Dead Kennedys über Jesus-Hitler-Analogien bei The Robot Ate Me und Carnivore bis hin zu *Arbeit macht frei* von den Libertines. Das abwegigste Lied aber ist von Bob Geldof mit den Boomtown Rats, da singt er quasi als Hitler sinngemäß: Das mit dem Krieg, das stimmt. Das mit den Konzentrationslagern stimmt alles. Aber einen Punkt möchte ich klarstellen: I never loved Eva Braun. Geldof nährt da so gut wie jeden Mythos über Hitler; mit kritischer Auseinandersetzung oder gar Dekonstruktion hat das nichts zu tun. Ganz anders bei *Tanz den Mussolini* von DAF etwa. Da werden gleich zwei Dinge durch den Kakao gezogen: die Eindimensionalität der Auseinandersetzung mit dem Mythos und die billige Provokation des Pop. Aber meistens sind Hitler, Eva Braun und die Nazis in Popsongs wirklich nur Handpuppen, die man halt mal für irgendeine Geschichte benutzen kann. Auf der Analyseebene bleibt da nicht mehr als das böse Krokodil und der Kasper.

REICHSTETTER Komisch eigentlich, dass ausgerechnet Hitler im Genesis-Video zu *Land of Confusion* von 1986 gefehlt hat. Unter den Handpuppen der Comedy-Truppe Spitting Image waren damals Richard Nixon, Benito Mussolini und Muammar al-Gaddafi, aber kein Hitler. Vielleicht, weil er als Über-Ikone alles andere in den Schatten gestellt hätte. Im Übrigen ist dieses

Ikonenhafte bei Hitler kein Phänomen der Nachkriegszeit. Zum einen war es bewusst in der zeitgenössischen Propaganda angelegt, und zum anderen wurde es schon ab 1923 durch kritische Karikaturen europaweit aufgegriffen und reflektiert.

ERK Es gab vor ein paar Jahren ein Interview mit dem Berliner Journalisten Alexander Osang im Spiegel, darin ging es um die Wechselwirkung zwischen Propaganda und Werbestudien im Dritten Reich. Für Osang ist es kein Zufall, dass das Hakenkreuz und der Mercedes-Stern in der gleichen Zeit als Ikone geprägt worden sind. Und soweit ich mich erinnere, sagt er auch, dass die Nazis sich sehr bewusst darüber waren, welche Rolle der Scheitel und der Bart im Profil Hitlers spielten.

REICHSTETTER Das stimmt, und anhand der französischen Presse kann man zeigen, wie schnell sich Hitler mit seinem Bart in der Karikatur der Zwischenkriegszeit etwa gegen Mussolinis weniger signifikanten Kahlkopf durchgesetzt hat – etwas, das sich die Nazis wiederum zunutze machten. Es gibt ein sehr interessantes Buch von einem PR-Mitarbeiter Hitlers, der 1937 in die USA ausgewandert ist und trotz seiner Vergangenheit als Berater Roosevelts Karriere machen konnte: Ernst Hanfstaengl. Er sammelte internationale Karikaturen Hitlers und veröffentlichte sie um 1934 als »Geschenkbuch«: Auf der rechten Seite sieht man die Karikaturen mitsamt der Originalzeile, die oft sehr kritisch ist, und auf der linken Seite wird die Satire dann in national-sozialistischer Propagandamanier erklärt – und systematisch wie symptomatisch umgedeutet.

ERK Ich glaube, das ist zum Teil heute auch das Problem antifaschistischer Agitation, die Nazi-Symbole entwerten oder umdeuten will:

Wenn jemand wie Hitler nicht nur passiv zur Ikone gemacht wurde, sondern auch selbst mit seinen Beratern daran gearbeitet hat, dann ist die Gefahr groß, der ikonischen Ästhetik und ihrem Ursprung doch immer ein Stück weit auf den Leim zu gehen.

Das betrifft auch eine Band wie Laibach.

STIGLEGGER Laibach machen das aber nicht unter einem primär kritischen Aspekt, sondern sie benutzen eine Form der Überaffirmation, die zunächst unkritisch ist, also fahrlässig unkritisch, um dann eine Selbstkritik des Betrachters zu erzeugen.

ERK Das funktioniert dann ein bisschen wie in Morton Rhues Roman *Die Welle*.

STIGLEGGER Genau. Slavoj Žižek zum Beispiel verherrlicht diese Strategie und hält sie für die einzige Form der Kritik, die heute noch funktioniert. Dieser Ansatz unterscheidet sich von der performativen Neucodierung faschistischer Ästhetik, wie man sie zuerst bei den Hell's Angels in den fünfziger Jahren sieht, dann in der Surfer-Subkultur und schließlich im Glamrock der Siebziger. Da ging es eher um Tabubruch, Schockwert und Distinktion als um Kritik. Unter diesen Vorzeichen hat die Verwendung von Nazi-Symbolen wie Hakenkreuz, Siegrune, Totenkopf und Eisernes Kreuz in der Popkultur eine lange Tradition. Mit dem Punk wurden solche Elemente in die Wave- und Gothic-Subkultur getragen und in den Industrial, wo faschistische Ästhetik in Bühnenshows nicht immer differenziert eingesetzt wird: mal als todessehnsüchtige Mystik bei der Neofolkband Death In June, mal als Metareflexion des Rockstars bei Marilyn Manson – oder einfach als Gothic-Geisterbahn bei Shadow Reichenstein. Laibach können hier als die einzigen selbsterklärten performativen *Aufklärer* gelten.

ERK Aber inzwischen funktionalisieren ja sogar die Neonazis diese Strategie der Überaffirmation in ihrem Sinne. Zur Wahl in Mecklenburg-Vorpommern gab es eine Dokumentation auf Vice-TV, da sah man auf dem Grundstück des NPD-Ortsverbands in Jamel einen Grill mit der Aufschrift »Happy Holocaust«. Dieser Spruch funktioniert erstens als Überaffirmation und zweitens als schmerzhafte, tatsächlich verletzende Satire. Das war bisher immer eher ein Instrument der Linken. Diese Form der rechtsradikalen Aneignung einer emanzipatorischen Strategie empfinde ich als beunruhigend. Der NPD-Grill weckt Erinnerungen an den Hitler-Smiley von Gerhard Seyfried. Der tauchte zuerst in den Siebzigern im Kontext linker Satire auf und wurde vor einigen Jahren in den USA wieder auf T-Shirts gedruckt und verkauft. Das kalifornische Mädchen-Duo Prussian Blue trug diese T-Shirts und erregte 2006 mit seinen nationalistisch-rassistischen Liedtexten und der Verherrlichung von Adolf Hitler Aufmerksamkeit.

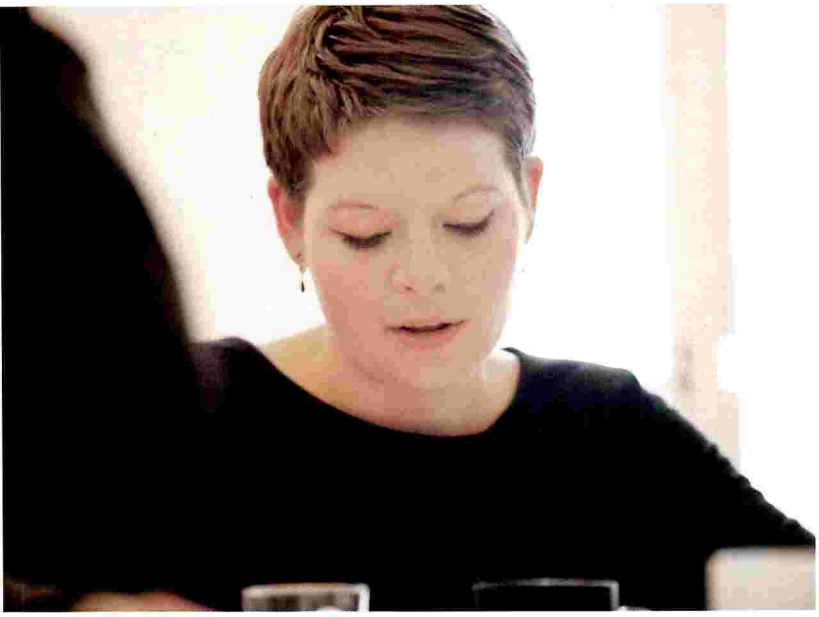
STIGLEGGER Prussian Blue ist ein Projekt, das man sich in Deutschland ja auch nur als Titanic-Kampagne vorstellen könnte. In Amerika aber war es ein affirmatives Neonazi-Projekt.

ERK Ich habe großen Respekt vor dem Umgang der Titanic mit den Tabus rund um das Dritte Reich – die Redaktion hat den Finger immer sehr treffend in die Wunde gelegt. Wenn Satire dann aber von rechts umgedeutet und eingewogen wird, stehe ich dem auf gewisse Art und Weise hilflos gegenüber. Muss ich mich jetzt auch vom Humor distanzieren, weil nicht mehr klar abzugrenzen ist, woher er kommt?

STIGLEGGER Der Titanic-Humor fordert ja die Ethik des Rezipienten heraus. Man lacht aus Selbstschutz – um sich von dem eigentlichen Schrecken zu distanzieren. Und zugleich beobachtet man sich dabei und erschrickt dann doch. Diese herausfordernde Art im Umgang mit dem schwer Fassbaren ist vermutlich eine der wenigen tatsächlich bewusstseinsfördernden Strategien zur Entkräftung von Nazi-Mythen. Es wäre fatal, wenn man dem misstrauen müsste.

REICHSTETTER Für mich ist diese Frage, ob das Lachen über Hitler noch funktioniert, wenn die Grenzen zwischen Propaganda und Kritik verwischen, spannender als die Frage, ob es heute mehr Hitler denn je gibt. Satire setzt recht klare Zuordnungen voraus, beziehungsweise: Sie spielt mit dem Ikonischen, um Hitler von seinem Sockel zu stoßen, um den Rattenschwanz der ganzen Ideologie als unhaltbar zu entlarven.

Wenn sich nun auch Neonazis mit Hitler-Satire schmücken, und das Lächerliche zum ikonischen Vorteil Hitlers umgedeutet wird, dann funktioniert der Humor auch als antifaschistische Kritik potenziell immer weniger.



Louisa Reichstetter

Marcus Stiglegger

Worüber man ebenfalls nachdenken sollte, ist die Frage, wo eine Desensibilisierung im Gebrauch von belasteten Symbolen stattfindet, und zwar eine, die nichts mit Provokation zu tun hat, sondern zufällig, versehentlich erfolgt. Letztens stieß ich in Paris auf das Prospekt eines Tanzfestivals, das innen mit einer Schriftart im Art-déco-Stil wirbt – und außen in Großbuchstaben mit Runen. Da tauchte neben der Wolfsangel auch die »S«-Rune oder Sigrune auf, die man ja historisch als Bestandteil des SS-Logos einordnen kann. Da möchte also etwas im Kontext der Avantgarde, der *roaring twenties* stehen, zitiert aber durch die Runen indirekt Diktatur, Krieg, Massenvernichtung. Auf Nachfrage habe ich dann erfahren, dass die Verwendung der nicht unproblematischen Schriftzeichen naiv und unabsichtlich erfolgte. Auch die aktuelle Schriftart auf der internationalen Homepage von Urban Outfitters, einer Marke, die Mode an die junge, linke Boheme verkaufen will, wäre ein Beispiel. Und es ließen sich noch einige mehr finden …

ERK Aber funktioniert das nicht ab einem gewissen Punkt auch genau andersherum? Wenn du Nazi-Symbolik finden willst, dann findest du Nazi-Symbolik, und zwar überall. Dieser Reflex entpuppt sich als eine Art Nebelgranate: Man konzentriert sich auf Verdachtsmomente an der Oberfläche, um dann erschrocken auszurufen: »Oh Gott, oh Gott. Die Symbolik ist wieder überall!«

REICHSTETTER Nein, es geht gar nicht um ein »wieder« oder »immer noch«. Es ist gewiss nicht unproblematisch, ein Hakenkreuz zu früh zu wittern, aber trotzdem besser, als zu spät, denn in diesem Symbol schwingen eben in unvergleichlicher Weise Verstöße gegen die Menschenrechte mit. Die Symbole der Nationalsozialisten sollten nicht enthistorisiert werden, selbst wenn sie auch schon vor dem Dritten Reich existierten. Sie können auf einer Metaebene Ausgangspunkt sein, um immer wieder über Ausgrenzung und Rassismus nachzudenken, um zu informieren, zu diskutieren, ohne dabei reine Symbolpolitik zu betreiben, wie man es vielleicht den Alliierten und der Entnazifizierungspolitik während der frühen Zeit des Kalten Krieges vorwerfen könnte. Noch ein Beispiel aus der Werbung: Es gab diverse Kampagnen mit dem Slogan »Jedem das Seine« – ein altes römisches Rechtsprinzip nach Cato, das über die Jahrhunderte zu einer Art geflügeltem Wort wurde. Tchibo, Rewe und Burger King griffen den Spruch auf und zogen ihre Kampagnen dann doch zurück, denn der Satz prangt nun einmal über dem Eingang des KZ Buchenwald und hat in seiner Konnotation so eine unwiderrufliche Wendung erfahren, die ihn für Werbung ungeeignet macht.

STIGLEGGER Da muss ich an den Nazi-Skandal um James Blunt denken. Der Sänger lässt sich vor einem Rohbau in der Nähe des Konzentrationslagers Auschwitz fotografieren, postet das bei Facebook, und es regnet empörte Kommentare, als stünde er tatsächlich vor einer KZ-Baracke und wolle provozieren. Die Reaktionen beziehen sich reflexartig auf den Ort Oswiecim (Anm.d.Red.: Auschwitz), man muss aber den Kontext genau unter die Lupe nehmen, um das überhaupt einordnen zu können.

ERK Solch eine harmlose Debatte offenbart aber bisweilen, was unter der Oberfläche schlummert. In einem Blogger-Kommentar zur Berichterstattung der New York Daily News mündete eine Solidaritätsbekundung mit James Blunt in der Äußerung: »And why don't the Jews get blamed for their part in the Holocaust? The whole thing could have been avoided if they would have learned how to make a gun out of a pail of diamonds and a violin.«

REICHSTETTER Das klingt nach billigem Antisemitismus.

ERK Genau, aber der Witz ist doch, welche der beiden Äußerungen den Skandal hervorruft: nicht etwa der antisemitische Kommentar des Bloggers, sondern der Popstar, der ein Foto von sich in Auschwitz macht.

STIGLEGGER Im Umkehrschluss überrascht auch das Unverständnis, auf das Paul Verhoevens Anti-Nazi-Satire *Starship Troopers* hierzulande stieß. Der Film basiert zwar auf der militaristischen Romanvorlage von Robert Heinlein aus dem Jahr 1959, aber die Nazi-Analogien werden im Film deutlich bloßgestellt und exponiert. Rückblickend ist die enttarnende Methode bei Verhoeven sehr offensichtlich, wurde aber von Publikum und Kritik in der Rezeption häufig übersehen. Für das kommende Frühjahr ist ja die finnische Satire *Iron Sky* mit Udo Kier angekündigt, in der die Nazis mit Flugscheiben vom Mond aus die Erde zurückerobern wollen. Laibach wurden hier übrigens für die Filmmusik engagiert. Die ersten Trailer von *Iron Sky* erregten in Internetforen auch das Interesse von Neonazis und Nazi-Esoterikern. Die haben die deutlichen satirischen Ansätze einfach ignoriert, werden aber hoffentlich vom Ergebnis eher enttäuscht sein. Prinzipiell halte ich aber die Thematisierung der Nazi-Ära sowohl im dezidiert ernsthaften Kontext als auch in der populären Unterhaltungskultur für eine wichtige Voraussetzung, um den Prozess der Erinnerung, Verarbeitung und letztlich Aufklärung aufrecht zu erhalten. Dass das nicht immer wie gewünscht funktioniert, spricht nicht grundsätzlich gegen diese kulturellen Techniken, egal ob sie nun mit Tabubrüchen schocken, mit Überaffirmation herausfordern oder durch Lachen Verlegenheit erzeugen.

Selbst die Hysterie um die sogenannten Nazi-Skandale erfüllt vermutlich ihren Zweck, denn sie fordert beim Rezipienten immer wieder aufs Neue eine Selbstverortung heraus.

ERK Mich stört allerdings die erhebliche Lautstärke und die geringe Halbwertszeit der Hitler-Skandale. Auf ein Strohfeuer der öffentlichen Erregung folgt immer wieder Schweigen, und bald wird die nächste Nazi-Sau durch's Dorf getrieben. Das führt natürlich zu keinerlei Erkenntnisgewinn. Idealerweise wäre jeder Skandal ein Kommunikationsanlass, um über den Hitler-Wahn, die Ängste, Symbole und Tabus zu sprechen. Stattdessen sieht man immer nur Titelgeschichten über Hitlers letzte Stunden und liebste Hunde: Die Boulevardisierung des Themas nimmt überhand.

REICHSTETTER Aber es ist auch müßig, mehr Bildungsanspruch und Reflexion immer nur von denjenigen zu fordern, die im weitesten Sinne noch heute mit dem National-sozialismus Geld machen. Diese Forderung muss eigentlich auf den Konsumenten zielen, der als Urteilender agieren soll. Wer über Wissen verfügt, kann dem ganzen Hitler-Gedöns von Lars von Trier über die Werbung bis hin zu Museumsausstellungen reflektiert, aber auch gelassen begegnen.

*

Daniel Erk
So viel Hitler war selten: Die Banalisierung des Bösen oder Warum der Mann mit dem kleinen Bart nicht totzukriegen ist
240 Seiten, Heyne Verlag — Januar 2012

*

Marcus Stiglegger
Nazi-Chic und Nazi-Trash: Faschistische Ästhetik in der populären Kultur
108 Seiten, Bertz + Fischer — September 2011

INNERE REICHSPARTEITAGE

Von der Jagd auf Tore und Nazis

Text — Klaus Theweleit

I. … WO'S NOCH SPASS IST

Fußball live, Deutschland – Australien, es fällt das 2:0. Ihrem ständigen Studiogast, Ex-Titan und Neo-Moderator Oliver Kahn, raunt ZDF-Frontfrau Katrin Müller-Hohenstein nach der Wiederholung des Tors zu: »Das ist für Miro Klose doch ein innerer Reichsparteitag, jetzt mal ganz im Ernst, dass der heute trifft.« Treffend und im Ernst auch die Reaktion des Ex-Nationaltorhüters: »Ja, es ist wie eine Erlösung.«

»Reichsparteitage« der NSDAP waren Großspektakel für die Inszenierung von Hitler-Reden. Nach 1933 wurden sie mehrtägig in Nürnberg mit jeweils mehr als einer halben Million in Blöcken angetretener Adolf-Deutscher in Szene gesetzt und modellhaft eingefangen mit unbegrenzten technischen Mitteln von der frisch gekürten Sportchefin aller Nazi-Kanäle Leni Riefenstahl. »*Innerer* Reichsparteitag« wurde zu einer feststehenden Redewendung für all jene, die beim großen *äußeren* nicht dabei gewesen waren. Triumphformel für einen ganz besonderen persönlichen Triumph – auf welchen Feldern oder in welcher Branche auch immer, z.B. beim Skat-Kloppen. Als Knirps in der Nachkriegswelt habe ich das oft gehört, auch von Nicht-Nazis; so ähnlich wie die Formel »Bis zur kalten Vergasung«, die ebenfalls häufig verwendet wurde. Selbstverständlich ohne den geringsten Bezug zu den Konzentrationslagern, und selbstverständlich ohne dass der Sprecher aufs Maul bekam dafür. Wie der fortdauernde deutsche Dämlack eben seine Zunge laufen ließ, diesen elend ungelenken Fleischklumpen, unmoderiert im deutschen Nachkrieg, als die Atemluft geschwängert war mit dem einen oder anderen nicht gefallenen Tor, das auf zukünftige Verwandlung hoffte.

So einen *Inneren Reichsparteitag* spontan aus der Mundhöhle zu entbinden, 60 Jahre danach, im aufgeklärten wiedervereinigten Post-Deutschland (das zwar einen *Bundestag*

Der Pop-Star, 1991
Blalla W. Hallmann
Acryl auf Leinwand, 150x110 cm

hat, sein Tagungsgebäude aber immer noch *Reichstag* nennt) – dieser *Innere RPT* im Mund von Frau Müller-Hohenstein signalisiert eine Auferstehung anderer Art. So doof kann man nicht sein als auf Herz und Nieren geprüfte ZDF-Sport-Front-Frau, dachte ich. Vielleicht aber doch nicht *so doof.* Denn sprach sie nicht die *Wahrheit*? Sprach sie nicht aus, wonach (nicht nur) das ZDF sich sehnt: sein samstäglich-spätes *Aktuelles Sportstudio* zelebriert zu sehen im Reichsparteitags-Format; mit Studio-Deutschen auf den Studio-Rängen, verdonnert zu Zwangsbeifall; freiwillige Neo-Zwangsarbeiter fürs Klatschen, mit Vorzugsticket unter richtiger Fahne mit eingebauter Sieges- bzw. Überlebensgarantie.

Oder? Was ist es, wenn diese Anstalt mit »74,4 %Marktanteil« für ihr Torwandschießen wirbt. Womit sie doch ein Bedauern ausstellt: über die Prozente, die noch fehlen zur *Hitler-Quote.*

»Immerhin«, besänftigt ein Netz-Diskutant, hat Katrin Müller-Hohenstein vermieden, Kloses Tor als »Triumph des Willens« zu feiern. Was aber ebenso passend gewesen wäre.

Übler als andere Propagandaredner des Sportkanalwesens ist Müller-Hohenstein übrigens nicht. Und auch Ex-Titan Kahn, gut gegelt neben ihr, bayrisch-germanischer Fußball-Adel, ist gar kein falscher Karl-Theodor. Alles nur Spaß. »Haben Sie sich nicht so!«

Mehr Spaß. Stories aus dem TV-Leben: Ins Visier aufmerksamer Neonazi-Jäger geriet unlängst der Jungmann Federico, Leibwächter von TV-Moderatorin Michelle Hunziker. Auf einem Urlaubsfoto hatten *Leser* der *BILD*-Zeitung – sowas gibt's! – auf dem rechten Oberarm des Bodyguards ein besonderes Tattoo ausgemacht: Zwischen Totenköpfen, Spinnennetzen und Flammen ragt eine geballte Faust in die Höhe. Geschmackssache, wäre diese Faust nicht das Symbol der rechtsextremistischen Vereinigung *White Power* und Erkennungszeichen gewaltbereiter Neonazis.

»Hunziker zeigte sich schockiert«. Dieses Wort hat aufzutauchen in allen Sorten Neo-Kontext. *Schock!* Mein Federico, zwei Jahre schützt er mich schon. Und nun das! Merke: Neonazis erkennt man an Tattoos, wenn sie sich (versehentlich) ausziehen, beim Baden an ligurischen Küsten. Natürlich »feuerte sie den Mann« sofort. »Unter diesen Umständen kann ich nicht mehr mit ihm zusammenarbeiten«, erklärte sie der *BILD*-Zeitung. Sie habe Federico als netten jungen Mann kennengelernt, der keiner Fliege etwas zuleide tue. (Warum denn einer Fliege. Sind Neonazis bekannte *Fliegenfeinde*?). »Bis vor wenigen Wochen habe ich Federico nur in langen Hosen und Hemd gesehen und wusste nicht einmal, dass er so viele Tattoos hat«. Hat also ihren Bodyguard eingestellt ohne Leibesvisitation. Leichtsinniges Mädchen; und prompt in der Neo-Falle. Federico habe Hunziker anschließend gebeichtet, in der Vergangenheit Kontakte zur rechten Szene gehabt zu haben, was er heute bedauere: immer diese Vergangenheit. Das verdammte Neo-Bild aber *haftete.* Ein neuer Leibwächter musste her; den, nun *tattoogeprüft,* braucht sie zum Schutz ihres Star-, ihres TV-Neo-Körpers.

Überraschend dabei:

BILD & LESER JAGEN NEONAZIS. Jeden Tag wird einer erle(di)gt. Wenn das so weitergeht, wird der _gemeine Neonazi_ in 100 Jahren in Deutschland ausgestorben sein.

BILD, die Jagdpostille, die ihre Machenschaften unter dem Label *Journalismus* zwischen die Menschen bringt – pressegesetzgeschützt – wird's da noch geben. Und wir bleiben informiert über alles Wissenswerte aus dem Leben der Heldinnen des Neo-Moderierens.

Spaß continued. Auch *Le Monde, Le Parisien, Sun, Daily Telegraph* usw. hatten ihr Fressen, ihren Neo-Fall. Der Modedesigner und Dior-Angestellte John Galliano hatte ein Coming Out in der Pariser Bar *La Perle;* ein böser Mitmensch hatte eine Kamera dabei, Gallianos antisemitische Attacke kam auf den Chip. Wir wollen nicht wissen, was er gesagt hat. Jedenfalls *Neo-Sprech.* Interessant ist, was eins seiner Models, die Israelin Natalie Portman erklärte: »Ich bin total schockiert und angewidert von John Gallianos Video-Comments, die heute aufgetaucht sind. Nach diesem Video und als Individuum, das stolz darauf ist, jüdisch zu sein, will ich in keiner Weise mehr mit Galliano assoziiert sein«. Einige andere Models schlossen sich an. Nicht so die Designerkollegen. Sie störte weniger, dass er solche Bemerkungen gemacht hatte, als dass er sich dabei hatte erwischen lassen. Die Branche kann eben nicht zurückstehen vor den neuesten Trends, den Neo-Trends. Lustig.

II. … ETWAS WENIGER LUSTIG, weil geradezu raffiniert: die deutsche Neo-Partei im kürzlichen Wahlkampf in Meck-Pomm. Ihr Spitzenkandidat hatte ein Plakat im Fenster mit der Aufschrift: »Wir kümmern uns«. Und hat damit gut gepunktet, bzw. prozentet. Neo-geschickt.

III. … UND WO'S ERNST WIRD

Einer, der sich besonders gekümmert hat, ist ein wasserstoffblonder norwegischer Jungmann, AndersBreivik, zugehörig der Bruderschaft der *Knight Templars* (von Breivik gern zu KT abkürzt), jener ominösen Tempelritter-Organisation, in deren Namen Breivik sein Massaker an jungen norwegischen Sozialdemokraten verübt hat. Dem Kern der Struktur des Killers von Utöya nähern wir uns in einer Bemerkung, die er über seine Stiefmutter Tove Øvermo macht – eine »gemäßigte Kulturmarxistin und Feministin« in seinen Worten; eine bedeutende Frau in jener multikulturell, kulturmarxistisch und feministisch verseuchten Welt, in der er gerade aufgeräumt hat.Stiefmutter Tove war angestellt bei der UDI, einer Regierungsorganisation, in deren Zuständigkeit die Versorgung von Immigranten, meist Muslimen, mit regulären Papieren fällt. Breiviks Selbstverständnis als Exekutor mit »höherem Berechtigungs-Ausweis« wird nirgends deutlicher als in den Sätzen, die er der UDI und seiner Stiefmutter widmet: »Obwohl ich Tove wirklich ganz gerne mag, würde ich den KT nichts vorwerfen, wenn sie bei einem Angriff gegen die UDI hingerichtet worden wäre. Als primäres Werkzeug der Verräter-Kategorie B in Diensten des norwegischen Multikulti-Regimes und damit als Hochverräterin hätte sie damit zu rechnen gehabt.«

Hochverrat, »High Treason«, ist sein Wort. Hochverrat kann man, per definitionem, nur begehen in einem Staat, der sich selbst als im *Kriegszustand* definiert, der etwaige Aktionen eines oder mehrerer seiner Bürger gegen ihn also als *Existenzbedrohung* auffasst und sich daher zur Verhängung der Höchststrafe, Todesstrafe, berechtigt sieht. Der Feind »von außen« ist ein *Gegner*, der Feind »von innen«, aus den eigenen Reihen, ein *Verräter.* Breivik setzt sich und seine KT's als diesen *Staat;* ein Privatstaat, der über dem tatsächlichen norwegischen Staat und seiner gewählten Regierung platziert ist und damit seine eigene Rechtsprechung hat. Breivik handelt im Namen dieses höheren Rechts. Psychoanalytisch oder psychiatrisch argumentierende Kommentatoren, die aus der Lektüre von Breiviks Internet-Manifest mit der Ferndiagnose: ein »Borderliner«, »Narziss« usw. hervorkommen, mögen auf einer klinischen Ebene und im Rahmen ihrer Begrifflichkeit »nicht ganz falsch« liegen; belegen aber gleichzeitig, dass sie diesen Killertyp mit seiner Rede vom »höheren Recht« nicht ernst nehmen.

Wie viele Leute aber muss man umlegen, um »ernst« genommen zu werden? 77 reichen offenbar nicht.

»Ernst nehmen«: Der sogenannte Rassenwahn ist kein »Wahn«, er kommt im Anspruch einer Wissenschaft daher und wird (in entsprechenden Staaten) auch regulär als solche in Universitäten, Rechtsprechung usw. institutionell verankert. Er ist eine sehr *schlecht* begründete Wissenschaft; mit anthropologischen, genetischen, mikrobiologischen und neuronalen Forschungsergebnissen relativ leicht zu widerlegen. Aber wer diese »Belege« nicht akzeptiert (Kreationisten etc.), an die kommt man (damit) nicht ran. Vielmehr – in die Enge getrieben – schießen sie gern (mannhaft) um sich.

Den Typ Breivik gibt es seit etwa 11.000 Jahren, denn etwa ab da gibt es die Struktur heutiger Institutionen. Der sogenannte Zivilisationsprozess in der »eurasiatischen« Bauern- und Technologie-Kultur ist der ständige Versuch der Eindämmung der Daseinsweisen dieses selbstgeborenen Kriegertyps: seiner Art der Realitätsproduktion, die unabkoppelbar ist von physischer Gewalt. Durch die Horrortaten des deutschen Faschismus und selbstverständlich auch des Stalinismus und weiterer Imperialismen/Kolonialismen mehr westlicher Prägung ist dieser Typ nach dem Ende von WK II für eine Weile in die Defensive geraten. Diese Zeit scheint so langsam vorbei. In Deutschland unter anderem daran zu sehen, dass der sogenannte Bürger in Uniform der sogenannten Bundeswehr im Jahr 2011 *handstreichartig* abgeschafft wurde; nun zu ersetzen durch Berufssoldaten; im Zweifelsfall: staatsangestellte Profikiller.

Die Breiviks der Modernwelt sind keinesfalls scharf aufs Einzeltäterdasein – es geht/ging nur grad nicht anders.

Aber der Typ schläft nicht; auch wenn er Jahrzehnte als »Schläfer« zubringen muss. Was ihm erleichtert wird durch *das Netz.* Es ist nicht einmal eine besondere Fleißarbeit Breiviks, seine 1500 Seiten »Manifest« zusammengeklaubt zu haben. »Ritterschaften« wie seine *Knight Templars* gibt es zuhauf, verteilt über Europas Edel-Rechte, die sich auf der Ebene kleinerer klandestiner Edelgruppen in Blau und Gold und schicken Uniformen (der Totenkopf auf Breiviks Ärmel) zu klandestinen Waffengängen auf Edelgütern treffen, oder auch bloß im Wald vor der Stadt. *Eliten,* die auch gern exquisit speisen und ihre erlesenen Diskussionen führen wie die vier Folterherren in Pasolinis *Saló*-Film. Merksatz: »Wir Faschisten sind die wahren Anarchisten« … »Wir dürfen *Alles,* wenn wir an der Macht sind … und wir *tun* es« … zur Not auch vorher. »Auf *jeden Fall* findet ihr überall unsere Blogs … ihr braucht das bloß abzuschreiben« … das ist schon lange oberstes SS-Gebot (einschließlich Doktorarbeiten, versteht sich).

P.S. Anfang September wurde ein 1400 Seiten langer Bericht vorgelegt, mit »schweren Vorwürfen gegen (die) britische Armee«. Es geht um die Jungs vom Lancashire-Regiment in Basra, Irak, die den 26-jährigen Hotelangestellten Baha Mousa 2003 zu Tode gequält haben. »Die Autopsie stellte 93 Verletzungen fest«. Rund 400 Zeugen wurden vernommen. Mousa und seine Mitgefangenen wurden unter anderem mit Eisenstangen traktiert, weil die Soldaten mit den Schmerzensschreien eine Art Chor erzeugen wollten. Sie mussten »›tanzen wie Michael Jackson‹, ihre Köpfe wurden in Toiletten getaucht, ihnen wurden Kartoffelsäcke über die Köpfe gestülpt«, und die weiteren Pop-Ingredienzien der Abu-Ghraib-Shows (taz, 9.11.11). Hauptsache was zu lachen. Der *Innere Reichsparteitag* grassiert. Es gibt ihn in einer Latte von Abstufungen und sogar in britischen Armeen. Die wollen auch immer den Weltkrieg noch mal gewinnen, mindestens; und nun auch im Irak. Solches liegt Frau Müller-Hohenstein fern, bewahre. Manche sind eben damit zufrieden, Nationaltorhüter neben sich zu haben bzw. zu sein. Titanen … *Being Olli Kahn.* Glück für uns, und den Welt-Feminismus; eine Erlösung.

In der Fankurve beim *äußeren* Reichsparteitag anno 1937 in Nürnberg

*

Der deutschsprachige Poproman ist zurück: *Sickster* von THOMAS MELLE stand auf der Longlist des Deutschen Buchpreises 2011, war den Juroren für die Shortlist oder gar die Auszeichnung dann aber offenbar zu virtuos komponiert und zu gegenwärtig. Ein besseres Buch über trostlose junge Großstädter ist in den letzten Jahren nicht geschrieben worden.

DIESE EWIG UNZUFRIEDENEN FRATZEN

Interieur (Discokugel), Öl auf Leinwand, gerahmt, 58 x 52 cm, 2010
Foto — Wilfried Petzi, Courtesy Galerie Rüdiger Schöttle & Florian Süssmayr

Sickster von Thomas Melle

Text — Sebastian Hammelehle
Bild — Florian Süssmayr

Mit Thomas Melles Debütroman kehrt eine Figur in die deutschsprachige Literatur zurück, die seit dem 11. September 2001 verbannt schien: der *Sickster*. Eine kranke Gestalt, die sich von ihrem, um es pathetisch zu sagen, Leiden an der Gegenwart mit den Mitteln des Hipstertums zu kurieren versucht. Der popgesättigte Roman hatte nicht den besten Ruf in Deutschland, seit die so genannte Popliteratur 2001 implodiert war. Den Schlusspunkt setzte derjenige, der mit seinem Debüt *Faserland* das Genre 1995 fast im Alleingang in die deutsche Sprache gehoben hatte: Christian Kracht. Der seinem zweiten Roman *1979* zugrunde liegende Verfremdungseffekt war einfach: Kracht versetzte die sich an exotischen Schauplätzen begeisternden und Tyler Brûlés stilprägendes Magazin *Wallpaper* lesenden Jetsetter der Jahrtausendwende in die schon historisch gewordene Spätphase der Ära von Disco und New Wave und stellte sie der Radikalität der damaligen iranischen Revolution gegenüber. Das erwies sich im Moment der Buchveröffentlichung als hellsichtige Vorwegnahme aktueller Ereignisse: Nichts war in den Wochen nach den Anschlägen des 11. September naheliegender, als in *1979* die große Parabel auf den Untergang des westlichen Hedonismus zu sehen. Und nichts lag ferner, als einen weiteren Poproman zu schreiben, in dem junge Großstädter Sex hatten, Drogen nahmen und feierten. Die Party, so glaubte man, war schließlich vorbei. Vielen jungen Autoren war damit geradezu die Geschäftsgrundlage entzogen. Wer von den Schriftstellern unter 40 überhaupt noch einen weiteren Buchvertrag bekam, wechselte, wie Julia Franck spätestens mit *Die Mittagsfrau*, ins historische Fach. Dass junge Großstädter nebenbei in aller Selbstverständlichkeit weiterhin Sex hatten, Drogen nahmen und auf Partys gingen, als hätte es den 11. September nie gegeben, schien der deutschsprachigen Literatur regelrecht peinlich zu sein. So sehr verschwieg sie es.

Thomas Melle ist 1975 geboren, im gleichen Jahr wie Krachts zeitweiliger Sidekick Benjamin von Stuckrad-Barre. Melles Debütroman *Sickster* erscheint 14 Jahre nach Stuckrad-Barres *Soloalbum*. Wie die öffentliche Person Stuckrad-Barre selbst

ist der in *Soloalbum* beschriebene Lebensstil mittlerweile aus dem studentischen Kosmos der Popfans in eine ganz andere Welt übergegangen: In den Clubs, Bars und Restaurants entlang der Berliner Friedrichstraße hat sich ein exzessiv lebender Phänotyp breitgemacht – beruflich erfolgreiche Hedonisten, deren Milieu eben nicht mehr, wie noch in den von Stuckrad-Barre beschriebenen Neunzigern, das von irgendwie kulturell interessierten Medienjobbern oder abgebrochenen Geisteswissenschaftlern ist, sondern die Sphäre derer, die im liberalisierten Kapitalismus den Ton angeben. Thomas Melle beschreibt diese Welt in *Sickster* mit kaltblütiger Präzision.

Im Mittelpunkt steht Thorsten Kühnemund, ein, wie Melle schreibt, »vierschrötiger Brad-Pitt-Verschnitt«. Er ist das, was Mediaplaner mittlerweile *Business Punk* nennen. Kühnemund hält sich »für einen Hedonisten, einen Augenblicksjongleur unter der Maske des erfolgreichen, verantwortlichen Managers«. Bei einem Berliner Mineralölkonzern hat er schnell Karriere gemacht, ist verantwortlich für Lebensmittelshops an Tankstellen. In den zahlreichen Meetings, die Kühnemund zu absolvieren hat, lässt seine Konzentration allerdings immer rasanter nach. »Thorsten war im Lauf seines nun schon siebenunddreißigjährigen Lebens zu einer Art *Sexmaniac* geworden – manisch in der Tat und noch mehr im Geiste.« Kolleginnen stellt er sich »samenbespritzt« vor, in Variationen verfolgt ihn »ein Hurenbild mit aufgeknöpfter Bluse und hervorwippenden, weißen Brüsten, die ihm entgegenwuchsen, und mehreren lasziven Mündern, aus denen schnelle Zungen schossen, die volle Lippen leckten«. Für eine Affäre mit einer Popjournalistin mietet Kühnemund in einem der Vorzeige-Plattenbauten an der Leipziger Straße eigens eine Fickwohnung an. Nebenbei ist er noch ganz bürgerlich liiert mit der Juristin Laura, die er zwar zärtlich »Keks« nennt, für die er jedoch kaum noch etwas empfindet, das über Ekel hinausgeht: Ihre »ewig unzufriedene Fratze« widert ihn zunehmend an. Als Ausgangsbasis eines Großstadtromans bietet schon die Geschichte von Thorsten und Laura genug aktuellen Stoff – kommen sie beide doch ursprünglich aus jenem westdeutschen Milieu, das man auch einige Monate nach seinem Rücktritt noch mit Figuren wie Karl-Theodor zu Guttenberg assoziiert.

Laura zieht sich mehr und mehr in eine klinische Neurose zurück. Auf einer Party bricht sie zusammen, während im Hintergrund *Last Night a DJ Saved My Life* läuft. Thorsten versinkt im Berliner Nachtleben; befeuert von Unmengen Wodka Red Bull, Kümmerling und Kleinem Feigling: »So süßlich, dass er an eiternde Honigwaben denken musste.« Das Bild der eiternden Honigwabe erweist sich dabei als eine zentrale Metapher des Romans. Während Christian Kracht noch an Pop glauben konnte, er für seine Figuren und seine Leser fast wie im Alten Testament noch das Land war, in dem Milch und Honig fließen, das Heilsversprechen, das die entscheidende Differenz zum Alltag ausmachte, ist es in *Sickster* anders:

Bei Thomas Melle bietet die kapitalistisch bis ins Letzte aufbereitete Popkultur des frühen 21. Jahrhunderts keinen Fluchtpunkt für Dissidenten mehr und schon gar keinen Ausweg aus dem Alltag.

Sie ist nur noch eines von vielen Symptomen einer Krankheit, die in diesem Roman eine ganze soziale Schicht befallen hat. Der Honig hat sich in Eiter verwandelt.

Das zeigt sich besonders am Beispiel von Magnus Taue, dessen Geschichte Melle mit der Höllenfahrt der Jungkarrieristen Thorsten und Laura verschneidet: Als Schreiber bei der Kundenzeitschrift des Mineralölkonzerns hat Taue eine Stelle, die »nun gar nicht seinen Moralmaßstäben von sich selbst« entspricht. Weiß er auch den zunehmenden Wohlstand, den ihm sein Job bringt, zu schätzen, so nennt er sich selbst doch verächtlich »Worthure«, kämpft mit Schlafentzug und einer virtuellen Liebesaffäre im Internet gegen die eigene Depression an. Melle stellt die planlose, sich wie ein Ball durch die Wogen gesellschaftlicher Veränderungen treiben lassende Neunziger-Jahre-Figur des Medienjobbers Taue, der wie ein Relikt aus *Soloalbum* wirkt, dem soziologisch jüngeren Typus des Business Punks Kühnemund gegenüber. Dabei kann Taue nur verlieren. Er hat Zweifel, das Spiel mitzuspielen, lässt sich aber – wohl auch, weil er ahnt, dass ihm sonst nur der Abstieg ins Prekariat bliebe – auf jeden Kompromiss ein, den sein Brotjob ihm abverlangt. Dabei gerät er vollends zwischen alle Fronten: Beim Frühstück in seiner WG leidet er unter schwerster Erklärungsnot seinen Mitbewohnern Walter und Carmen gegenüber, die in einer Galerie in der Auguststraße arbeiten und auf dem besten Weg sind, »gemachte Kultur- und Lebensmanager zu werden, Lifestyle-Sophistizisten [sic], die sich dabei aber dennoch einen abgefahrenen, alternativen Touch bewahrten, in geschäftstüchtiger Unbeschwertheit«. Sie vermarkten sich einfach geschickter als Taue, der, wie in einem an Weihnachten spielenden Kapitel klar wird, der Naivität des Abiturientendaseins nie entwachsen ist und den weder Schule noch Elternhaus auf das vorbereiten konnten, was ihn in der Metropole erwartete.

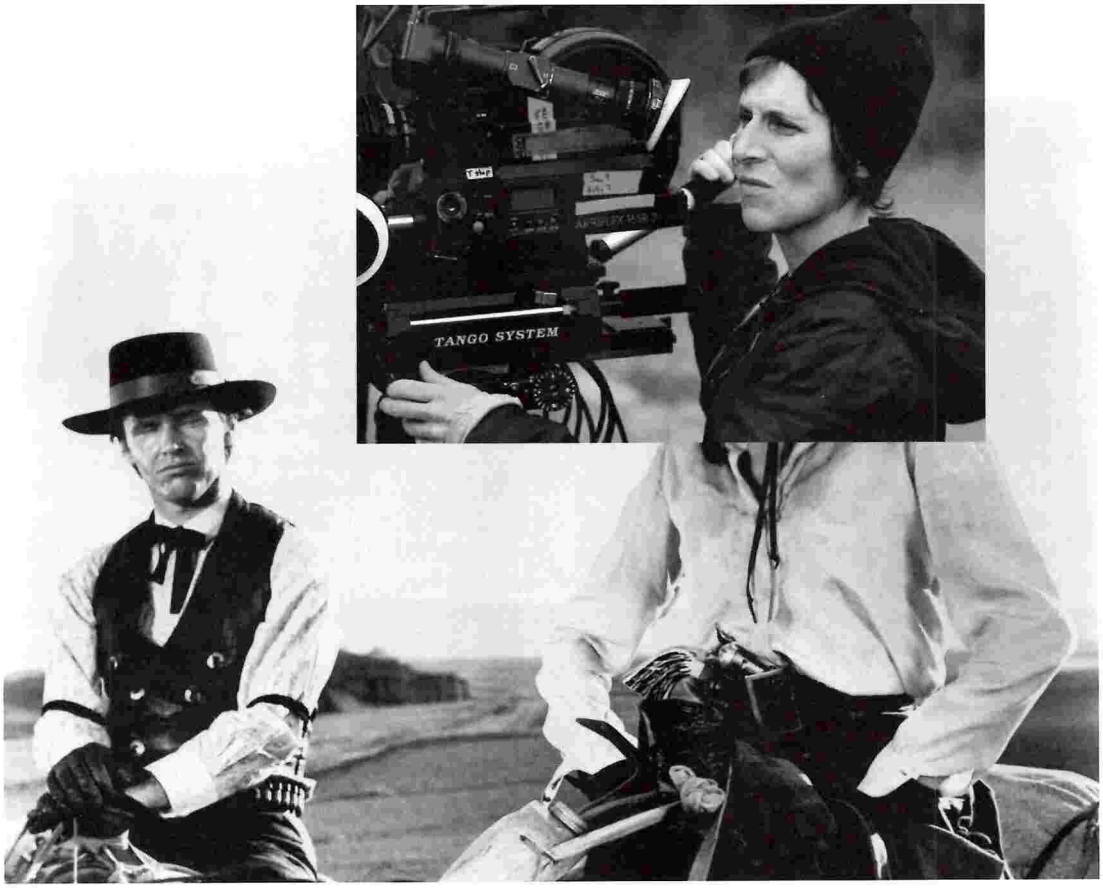
Thomas Melle, der 2007 den Erzählband *Raumforderung* veröffentlichte und fürs Theater die Stücke *Das Herz ist ein lausiger Stricher* und *Haus zur Sonne* geschrieben hat, erzählt seinen Debütroman zwar chronologisch, vermeidet dabei aber die simple Struktur fortlaufender Kapitel. *Sickster* ist in längere Szenen untergliedert, ein Aufbau, der an ein Theaterstück erinnert. So erliegt Melle weder der betonten Schlichtheit vieler Popromane noch der Prätention häufig wechselnder Perspektiven, die zuletzt bei deutschsprachigen Jungliteraten so in Mode war. Dass er, wie bei einem klassischen Musikstück, das Tempo der einzelnen Sätze variiert, erhöht die Dramaturgie zusätzlich. In Christian Krachts *1979* endet die Hauptfigur in einem chinesischen Lager. *Sickster* braucht keine derartige Konstruktion eines Strafgerichts von außen, seien es die Prediger der islamischen Revolution oder die Umerziehungskommissare des Steinzeit-Maoismus: Die Katastrophe, in der seine Protagonisten versinken, kommt aus ihnen selbst. *Sickster* ist das beste deutschsprachige Buch, das seit Jahren über jüngere Großstädter geschrieben wurde, ebenso genau beobachtet wie trostlos. Dass es zudem derart mitreißend erzählt ist, könnte man durchaus als Leistung Thomas Melles bezeichnen – käme einem nach diesem Roman ein Wort wie *Leistung* nicht derart krank vor.

*

Thomas Melle
Sickster
330 Seiten, Rowohlt, Berlin — 01.09.11

BANG! ...

(Pause) ...



BANG!

Meek's Cutoff von Kelly Reichardt

Text — Ralf Krämer
Bilder — Peripher Filmverleih

Trinken, Reiten, Schießen: Sowohl der klassische Western als auch der dekonstruierende Spätwestern waren bisher eine Männerdomäne. Rollen, in denen Frauen nicht nur historische Kostüme zu tragen hatten, kamen im amerikanischsten aller Kinogenres eigentlich nur vor, wenn mal eine strenge Lehrerin gebraucht wurde oder es galt, den ermordeten Vater, wahlweise auch Ehemann, zu rächen. Nun hat Kelly Reichardt mit ihrem 1845 spielenden, faszinierenden Western *MEEK'S CUTOFF* diese Konvention auf links gedreht.

Emily Tetherow, in das lange, umständlich zu tragende Leinen ihres Jahrhunderts gekleidet, geht gebückt durch die karge Steppe, auf der Suche nach Feuerholz. Plötzlich steht ein nahezu nackter Mann – später nur »The Indian« genannt – vor ihr. Er sucht das Weite. Auch die Frau rennt, den Rock hochgerafft, zurück in ihr Lager, verschwindet in einem Planwagen, kommt mit Beutel und Gewehr wieder heraus. Sie hebt ihre Waffe und – kramt erst mal das Schießpulver aus der Tasche. Sie zielt in die Luft und schießt. Einmal. Dann braucht sie nicht nur neues Pulver. Die nächste Kugel wird mit einem langen Ladestock in Position gebracht… Das dauert… Wir schreiben das Jahr 1845. Die damaligen Vorderladegewehre ballerten noch nicht entsprechend unserer heutigen, am Actionkino geschulten Sehgewohnheiten. Erst 40 Sekunden später ertönt der zweite Schuss. Indem er Emily Tetherow, gespielt von Michelle Williams, in Echtzeit bei ihren Handgriffen zusieht, gibt *Meek's Cutoff* von Kelly Reichardt das altbekannte Westerngenre noch einmal völlig neu zur Entdeckung frei.

Im Telefoninterview erklärt die 1964 in Miami geborene und nun in Oregon lebende Regisseurin, dass ihr das komische Potenzial eines solchen Moments zwar willkommen sei, aber nicht einkalkuliert war: »Ich wollte herausfinden, ob man die Aufmerksamkeit der Zuschauer auch anders fesseln kann als mit einer Aneinanderreihung von Actionhöhepunkten.« Reichardt verbindet in *Meek's Cutoff* ihr persönliches Interesse an Historie und genereller Entschleunigung mit einem aufrechten Independent-Trotz und einem Schuss konservativem Kulturpessimismus. »Ich schaue mir schon lange kaum noch aktuelle Filme an«, sagt sie.

»Wenn ich in ein normales Kino ginge, wäre ich schon nach den Trailern so zugedröhnt mit Bildern und Effekten, dass es für den Rest des Abends reichen würde.«

Reichardts eigener Film, es ist ihr vierter, scheint nun im mehrfachen Sinne einer anderen Zeit zu entstammen. Planwagen und Pioniere in der Steppe rufen zunächst klassische Western-Assoziationen hervor, die dann mit einem »Gefühl für diese Epoche unterlaufen werden. Alles war damals langsamer – aufgrund der Schuhe, die man trug, aufgrund der Kleidung und der Planwagen, die von Ochsen gezogen wurden, nicht von Pferden.«

Dieser Tritt auf die Bremse drohte zuletzt in Reichardts Filmen – wie auch im weltweiten Kunstkino – selbst zum Klischee zu werden. Aber anders als in einigen schwächeren, zum Formalismus neigenden Zeitlupenfilmen der *Berliner Schule* steckt bei genauerer Betrachtung in Reichardts Langsamkeit immer noch Leben. Ihr Minimalismus ergibt sich nicht aus einem ästhetischen Willen, sondern aus spezifischen Charakteren und Umständen. In *Wendy and Lucy* (2008) spielte Michelle Williams eine in Oregon strandende Frau, die Obdachlose Wendy. Sie ist mit ihrem kleinen Hund eigentlich auf dem Weg nach Alaska, um in einer Fischfabrik zu arbeiten. Aber auf halbem Wege verreckt ihr Gefährt – ein Auto, kein Ochsenwagen; wir befinden uns in der Gegenwart. Sie hat kein Geld für die Reparatur, braucht aber ihr Auto, um Geld zu verdienen – die klassische marktwirtschaftliche Zwickmühle, die das Leben zum Stillstand bringt. Auch *Old Joy* (2006) beginnt wie ein Roadmovie, beobachtet zwei Thirtysomethings bei einem Trip in die Natur und auf der Suche nach den Überresten ihrer Freundschaft, die vor Jahren eingeschlafen ist. Mark hat es mittlerweile zu bescheidenem Wohlstand gebracht, seine Frau ist schwanger. Kurt (gespielt von Will Oldham) ist *sich treu* geblieben: ein kiffender Hippie. Die zwei personifizierten Lebensentwürfe haben sich nicht viel zu sagen, wechseln vom Auto zu Fuß gehend in Oregons Wälder. Sie kommen sich erst am Lagerfeuer und schließlich im dampfenden Holzpool einer Waldhütte wieder näher. »Wozu lebe ich?«, sinnierte *Old Joy.* »Wie kann ich überleben?«, fragte *Wendy and Lucy.* Von vielen wurden die beiden Filme als Ausdruck der Frustration und Verzweiflung des linken Amerikas zu Beginn und am Ende der zweiten Amtszeit von George W. Bush gesehen. »Wo geht's lang und wann sind wir endlich da?«, lautet nun der Grundtenor von *Meek's Cutoff.*

»Lost« ritzt Thomas Gately (Paul Dano) gleich zu Beginn des Films in einen knochentrockenen Baumstamm. Er ist einer der jüngsten Überlebenden jenes historisch verbürgten Wagenzugs, mit dem Siedler im Jahre 1845 aus Oregon quer durch Steppe und Wüste zur Westküste vordringen wollten. Ihr Führer Stephen Meek (Bruce Greenwood, der Außerirdische aus *Super 8*) hat auf der Suche nach einer Abkürzung (einem *Cutoff*) die Orientierung verloren, ohne es sich, geschweige denn jemand anderem einzugestehen. Zu jenen, die Meek zu durchschauen beginnen, gehört das Ehepaar Emily und Soloman Tetherow (Michelle Williams' Partner: Will Patton). Aber auch sie sprechen ihre Zweifel und Ängste zunächst nur im Schutz der Dunkelheit, hinter zugezogener Zeltplane aus. Bewegung kommt in die Krise, als der von Emily zunächst mit Warnschüssen bedachte

Indianer von Meek und seinen Männern gefangen genommen wird, um sie erst einmal zur nächsten Wasserstelle zu führen. Durch den Einbruch des Fremden beginnen sich die festgefahrenen, auf den sicheren Tod zusteuernden Machtstrukturen innerhalb der Gruppe zu verschieben.

Im Grunde ist *Meek's Cutoff* nichts anderes als eine Film gewordene Erosionserfahrung und wirkt daher fast zwangsläufig wie ein Kommentar zur Weltlage zwischen Kriegen und Finanzkrisen.

Doch bei derart eindeutigen Interpretationsangeboten winkt Kelly Reichardt mit routinierter Künstlerhaltung ab. Ihr Film sei offen für alle möglichen Deutungen, aber bei ihren eigenen kann sie sich dann doch nicht zurückhalten: »Man kann sich am Ende fragen: Was wird wohl aus diesen Siedlern? Man kann die Perspektive aber auch erweitern und sich fragen: Was wurde aus den amerikanischen Ureinwohnern? Und was wäre aus uns geworden, wenn wir vom Bewusstsein der Indianer gelernt hätten, zum Beispiel in Sachen Umwelt, anstatt scheuklappenartig auf die Industrialisierung zu setzen?«

Zum Glück blicken Reichardt und ihr Stammautor Jonathan Raymond jedoch nicht vom ökologischen Standpunkt der Gegenwart aus mahnend auf die Ursünden der Moderne. Ihr Drehbuch basiert vielmehr auf Tagebüchern, die während des historischen Trecks unter Stephen Meek geschrieben wurden. »Zu Beginn sind sich diese Eintragungen sehr ähnlich«, erzählt Reichardt. »Alle schreiben mit romantischem Pathos von dem Ziel, das vor ihnen liegt: Let's go west! Aber wenige Wochen später werden die Tagebücher der Männer zu reinen Fahrtenschreibern: ›Zwei Flüsse überquert. Kind gestorben‹, während die Frauen eher Arbeitsberichte abliefern: ›Feuerholz gesammelt, Zelttuch geflickt.‹« Konsequenterweise wurde auch an den unwirtlichen, Stunden von der nächsten Stadt entfernten Originalschauplätzen gedreht, die sich – im Gegensatz zu den klimatisch günstiger gelegenen Wirkungsstätten von Westernlegenden wie Jesse James oder Buffalo Bill – nicht für den Ausbau zu Touristenzielen eignen. »Da sieht alles noch genau so aus wie früher«, meint Reichardt und fügt vergnügt hinzu: »Alle modernen, bestens ausgerüsteten Autos waren unter diesen Bedingungen nach einer Weile nicht mehr zu gebrauchen. Allein die 150 Jahre alten Ochsenwagen, die wir tatsächlich benutzten, haben den Dreh unbeschadet überstanden.«

Authentizismus? Jawohl. Aber eben nicht um seiner selbst willen, nicht für die Show. Die Nacherzählung der historischen Ereignisse bricht in der Mitte ab, mit offenem Ende. Vermieden wird auch der Geist von Doku-Soaps à la *Steinzeit – Das Experiment*, die sich in Das-Leben-war-kein-Zuckerschlecken-Gefühlen suhlen. Man könnte sagen:

Reichardt und Raymond trotzen einem überstrapazierten Genre durch Genauigkeit neue Sichtweisen ab und leisten einen erhellend-unterhaltsamen Beitrag zur alternativen Geschichtsschreibung.

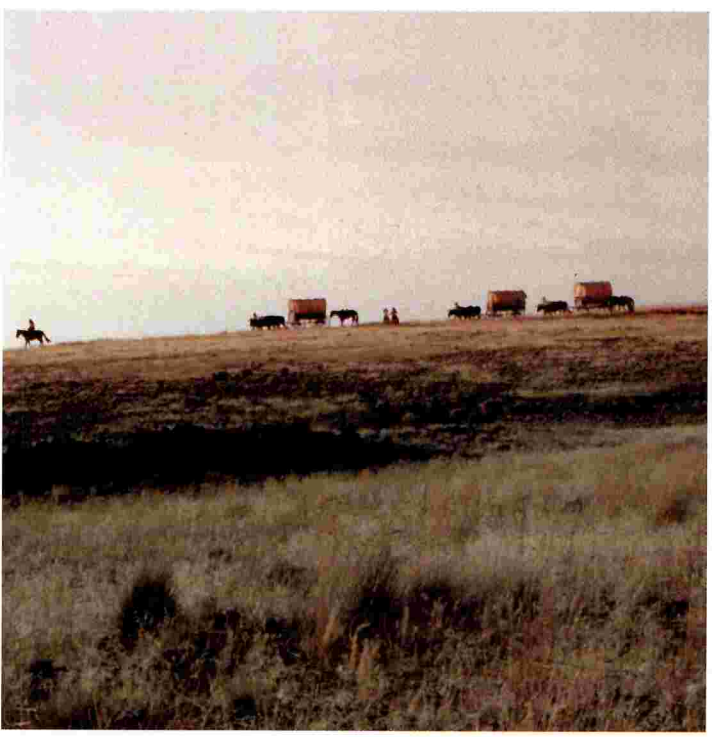
Es läge dabei nahe, *Meek's Cutoff* einen feministischen Western zu taufen, besteht doch ein Gutteil des Films aus Halbnahen und Großaufnahmen schweigender Frauen, denen man sozusagen beim Denken zusehen kann, während aus dem Off zu hören ist,

wie Männer zweifelhafte Entscheidungen treffen oder versuchen, kleine Jungs, die sich kaum auf dem Sattel halten können, mit Geschichten ihrer angeblich bestandenen Abenteuer zu beeindrucken. (Western im Western – eine Pionierleistung der Medienkritik.) »Aber keine meiner Studentinnen mag das Wort Feminismus«, berichtet Reichardt, die am berühmten linksliberalen Bard College im Staat New York Film unterrichtet. »Und abgesehen von den unzweifelhaften Verdiensten der Bewegung: Es ist doch ein Armutszeugnis, wenn jede Perspektive, die sich erlaubt, von der gängigen männlichen abzuweichen, gleich den Stempel *feministisch* bekommt.«

Andere Angebote in Sachen Zuschreibung macht *Meek's Cutoff* selbst. Am Ende (Achtung, Spoiler!) sitzt Meek auf seinem Pferd und grummelt, als wäre die Einöde um ihn herum abwechselnd eine Theaterbühne für Stücke von Brecht und Beckett: »I think we all played our parts now. This is written long before we got here.« Er schaut Emily Tetherow in die Augen, die sich innerhalb der Gruppe längst als überzeugendste Stimme der Vernunft etabliert hat: »I am under your command.« Für Reichardt ist diese Abdankung des klassischen Westernhelden, Meeks Einsicht der eigenen Machtlosigkeit, eine »spirituelle Erfahrung – auch wenn er dieses Wort nie benutzen würde. In den Tagebüchern«, so die Regisseurin weiter, »wird Meek als jemand beschrieben, der ein Konzept von sich im Kopf hatte und diesem stur gefolgt ist. Allerdings war er nicht der gute Schauspieler, den es gebraucht hätte, um damit durchzukommen.«

Spätestens hier schließt sich der Kreis in Sachen Genre-Geschichte zu jener Generation von Filmern, die ab Mitte der 1960er Jahre aus dem Geist des Protestes gegen den Vietnamkrieg den Western als existenzialistische Parabel neu erfand. »Vor allem Monte Hellman zählt aus dieser Zeit ganz klar zu meinen Vorbildern«, sagt Reichardt. »Ich zeige seine Filme immer meinen Studenten. Bisher hatte noch keiner von ihnen etwas von ihm gehört.« Der 1932 in New York geborene Hellman gilt als der erste Regisseur, der – mit seinem Studententheater – *Warten auf Godot* in Los Angeles zur Aufführung brachte. 1966 und 1967 drehte er mit Jack Nicholson die merklich von Beckett inspirierten Spätwestern *The Shooting* und *Ride in the Whirlwind*. Zufall oder Bestimmung: Gerade sind beide als *Jack Nicholson Western Edition* in Deutschland auf DVD erschienen. Vor allem mit *The Shooting* lässt sich *Meek's Cutoff* ausgezeichnet gegenlesen. Bei Reichardt wechselt Emily Tetherow am Ende stumme Blicke mit dem Indianer, der langsamen Schrittes die Richtung vorgibt: gen Horizont. Auch Hellman lässt im Finale einen Mann alleine durch die Wüste gehen. Allerdings ist es ein Cowboy, der letzte Überlebende eines privaten Rachefeldzuges, der im gegenseitigen Töten endete. Er irrt verloren umher. Nicht nur die Handlung kommt zum Stehen, auch der Film selbst. Anders als Reichardt überführt Hellman die Langsamkeit ins Extrem, in die Künstlichkeit. In einer langen Zeitlupe kommt so die Körnigkeit des Filmbildes, das Material zum Vorschein und erinnert in einem selbstreferenziellen Akt, was auch dieses Schauspiel war: reine Projektion. *We all played our parts now.* Kelly Reichardt setzt solcherlei Resignation einen potenziellen Ausweg entgegen. Man könnte fast glauben, sie habe sich und Monte Hellman gemeint, als sie in ihrem Film Stephen Meek den Unterschied zwischen Männern und Frauen erklären lässt: »Männer bedeuten Zerstörung. Frauen: Chaos.« Emily Tetherow jedoch erwidert nur: »Ich denke darüber nach.«

Im wahren Leben teilte sich übrigens der Siedlertreck nach der Entmachtung seines Führers; nur wenige überlebten. Stephen Meek ritt auf seinem Pferd davon, alleine nach Südwesten, um in den Minen Kaliforniens nach Gold zu suchen. Er starb erst 1886 im Alter von 78 Jahren.



*

Meek's Cutoff
USA 2010, Regie: Kelly Reichardt. Mit Michelle Williams, Bruce Greenwood, Shirley Henderson u.a., 104 Min., Peripher, Kinostart — 10.11.11

Jack Nicholson Western Edition
USA 1966/1967, Regie: Monte Hellman. Mit Millie Perkins, Jack Nicholson, Will Hutchins u.a., Pierrot Le Fou (2 DVDs) — 29.07.11

KÖNIGIN AUF DEM KLO

*I'm Not a F**king Princess*

von Eva Ionesco

Text — Esther Buss
Bilder — X Verleih

EVA IONESCU wurde als Kind von ihrer fotografierenden Mutter Irina als Aktmodell inszeniert, jetzt hat sie einen Film gedreht, der auf ihren Erlebnissen als Lolita basiert: In *MY LITTLE PRINCESS*, vom deutschen Verleih umgetauft zu *I'M NOT A FKING PRINCESS,* schwelgt die Regisseurin in märchenhaften Bildern und bizarr-erotischen Kostümen, ohne ihrer Hauptfigur einen klaren Opferstatus zuzusprechen – in die aktuelle Diskussion um erotisierte Kinder-Models passt der Film nicht.**

Eine Mutter mit einem Faible für Friedhöfe und theatralische Auftritte fotografiert ihre zehnjährige Tochter im Prinzessinnenkleid und mit einer Puppe im Arm. Das Mädchen lächelt freundlich in die Kamera, was allerdings weniger gut ankommt. Lächeln sei blöd und etwas für Hochzeiten: »Schau' mich an, als ob du in die Hölle siehst!« Daraufhin posiert die Tochter hingebungsvoll mit einem Trauerkranz, ihre Gesten sind exaltiert und erinnern an das expressionistische Pathos von Stummfilmen. Mit der Zeit werden die Verkleidungen immer extremer: groteske Kopfbedeckungen, High Heels, blutrote Lippen und Strapse.

Die Geschichte der erotischen Porträts, die die 1935 geborene Fotografin Irina Ionesco in den siebziger Jahren von ihrer kindlichen Tochter Eva machte, wirkt wie auf eine parallele Zeitachse geraten. Man könnte sich den in Paris spielenden Mutter-Tochter-Irrsinn, den das ehemalige Kindermodel Eva Ionesco nun unter dem Titel *My Little Princess* selbst verfilmt hat, ebenso gut in Kenneth Angers Buch *Hollywood Babylon* vorstellen, der berühmten Sittenchronik über die Goldene Ära Hollywoods, die der Avantgardefilmer in Anspielung auf die sehr spezifische Mischung aus Dekadenz und Schmuddel, Aufstiegs- und Absturzgeschichten ein »üppiges Picknick am Rande des Abgrunds« nannte. Aber auch die bizarre Welt, die Irina Ionescos kontrastreiche Schwarz-Weiß-Fotografien beschwören, passt ästhetisch eher in die 1920er Jahre als in die Post-'68-Ära, auch wenn die Fotografin in der Überschreitung bestimmter Tabus damals zweifellos von den sexuellen Freizügigkeiten ihrer Zeit profitierte. Ionescos Fotos zeigen Frauen, bevorzugt die eigene Tochter, in morbid-barocken Arrangements, die Modelle sind fantasievoll kostümiert oder nackt in Szene gesetzt – meist mit allerhand fetischisierenden Artefakten wie Puppen, Masken, Totenköpfen und Kreuzen. 1974 erregte die französische Fotografin rumänischer Abstammung mit ihrer ersten Ausstellung in der Pariser Nikon Galerie Aufsehen. Star der mit *Eloge de ma fille* betitelten Serie war ihre Tochter, die Ionesco ab ihrem vierten Lebensjahr vor der Kamera inszenierte – als gothic-hafte, deliirierende Lolitaversion von Shirley Temple. Eva Ionesco (geboren 1965) stand aber auch für andere Fotografen Modell, etwa für den französischen Mode- und Aktfotografen Jacques Bourboulon, der sie 1976 als jüngstes Nacktmodell in der Geschichte des Playboy für die italienische Ausgabe der Zeitschrift fotografierte, was ihr auch im Filmbereich für kurze Zeit die zweifelhafte Karriere einer Lolitadarstellerin bescherte.

My Little Princess, Eva Ionescos Regiedebüt, kommt trotz aller autobiografischer Verstricktheit ganz ohne Empörungsrhetorik

und therapeutischen Aufarbeitungssubtext aus – und glücklicherweise auch ohne Houellebecq'sches 1968-Bashing. Obwohl die Regisseurin bis heute mit juristischen Mitteln gegen die Veröffentlichung der Nacktfotos kämpft, die ihre Mutter gegen ihren Willen weiter vertreibt (wobei der Film deren Zirkulation zweifellos mitbefördert), entzieht sie sich einer expliziten moralischen Bewertung. Der deutsche Verleih versucht das offensichtlich zu korrigieren, indem er den Titel anbiedernd zum rebellischen Appell des Opfers umschreibt: *I'm Not a F**king Princess*. Doch Ionesco lässt sich in der Rekapitulation ihrer Erlebnisse ganz auf die visuelle Ebene der Fotografien ein, indem sie die Geschichte völlig unpsychologisch und ohne die Mittel eines filmischen Realismus stattdessen wie eine Art Märchen erzählt. Das Märchenhafte negiert dabei aber nicht die Realität der Verführung, der Ausbeutung und des konditionierten Missbrauchs, sondern deutet vielmehr auf die Wirkungsmacht von Irina Ionescos Parallelwelt hin. Denn *My Little Princess* ist vor allem ein Film über die Produktion und den Effekt von Bildern. Dramaturgisch eher konventionell gebaut, gilt die Aufmerksamkeit ganz den visuellen Inszenierungen. So beschreibt die Regisseurin dezidiert den ästhetischen Raum, den die bizarr-erotischen Aufnahmen ihrer Mutter erzeugen, und wie diese Bilder sich in der Folge habituell auswirken. Das Innenleben der Figuren wird allein auf der Ebene der Körper, Gesten, Sprechweisen und der Kleidung verhandelt.

Zu Beginn des Films lebt die zehnjährige Violetta (Anamaria Vartolomei) mit ihrer rumänischen Urgroßmutter Mamie in prekären Verhältnissen. Hannah, die Mutter (Isabelle Huppert) führt ihr eigenes Leben. Zeitlich ist die Handlung zunächst kaum einzuordnen.

Hannahs erster, sehr wirkungsvoller Auftritt – bodenlanges Kleid, Schleier – wirkt wie von einem Hollywoodfilm mit Marlene Dietrich abgeguckt, exzentrisch, geheimnisvoll und glamourös.

Und auch das folgende Setting trägt kaum zur sozialen und zeitspezifischen Verortung bei. Während Mamie völlig wirklichkeitsfern in ihrer eigenen religiösen Bilderwelt lebt, von Ikonen und kleinen Altären umgeben, hat sich Hannah ein Stockwerk drüber ein dunkles und recht blasphemisch anmutendes Reich geschaffen – eine Mischung aus Antiquitätenladen, Devotionalienshop, Rumpelkammer, Spiegelkabinett und Boudoir. Als Hannah nach langer Zeit Violetta mit in ihre Wohnung nimmt, kommt dieser Eintritt einem Initiationsritus gleich – eine buchstäbliche Überschreitung, die an das Märchenmotiv der verbotenen Tür erinnert. Über das Geheimnis der nächtlichen Fotosessions, die Violetta als schillernde Verkleidungs- und Rollenspiele zunächst gefallen, entsteht zwischen Mutter und Tochter eine komplizenhafte Verbindung, die sich jedoch zunehmend ins Destruktive wendet. Bei Violetta führen die Fotos zum schleichenden Identitätsverlust: Sie internalisiert die Figur, die sie in den Inszenierungen ihrer Mutter verkörpert, und wird zu einem sexualisierten Kunstwesen im Körper eines Kindes. Als die Bilder mit ihr als Modell erstmals bei einer Ausstellungseröffnung öffentlich zu sehen sind, wird Hannah als »Hohepriesterin der Erotik« gefeiert, ihre Tochter performt derweil hochprofessionell die Lolita. Ansonsten beschränkt Ionesco die Außenwelt allein auf das Setting der Schule: Violetta, die Hotpants, Netzstrumpfhosen, High Heels und Corsagen als eine Art Uniform trägt, wird dort von den anderen Kindern zunächst wie eine Kuriosität bestaunt, bald aber gehänselt wegen des »insextuösen Zeugs«.

Die Fixierung auf visuelle und fiktionalisierende Schichten gerät allerdings in dem Moment zum modischen Oberflächenreiz, wenn sich der Film zur klassisch hysterischen *Monstermutter*-Geschichte entwickelt und Violetta ihrer Mutter verstärkt Genervtheit, Renitenz und Hass entgegenschleudert. Ionesco bekommt die psychodramatische Dimension dieser zunehmend kaputter werdenden Beziehung nicht in den Griff, ihr filmischer Anti-Realismus verträgt sich nur schlecht mit der zunehmenden Öffnung in Richtung Wirklichkeit (staatliche Instanzen wie Jugendamt, Diskussionen um Sorgerecht etc.). Hannahs Verteidigungen mit Verweisen auf Georges Bataille und Lewis Carroll, aber vor allem Violettas Borderlineausbrüche wirken aufgesetzt und falsch. Ionesco scheint sich letztendlich einfach nicht dazu durchringen zu können, ihrer Figur einen klaren Opferstatus zuzusprechen. Stattdessen stülpt sie ihr die Position einer jugendlichen Rebellin über – und erobert sich damit vielleicht retrospektiv ein Stück Autonomie. Als Geste der Selbstermächtigung mag das richtig sein, glaubwürdig ist diese Entwicklung jedoch kaum.

So wird die Stärke des Films – sein visuelles *Eigenleben* und der Verzicht auf psychologische Figurenzeichnung – gleichzeitig zu seiner Stolperfalle.

Die im Rahmen der Filmhandlung entstehenden Fotografien werden im Film so gut wie nicht gezeigt, auch ihre Rezeption wird nur am Rande gestreift. Insofern eignet sich *My Little Princess* auch kaum dazu, die Diskussion über die Verbindung von sexualisierten Darstellungen von Minderjährigen und Kinderpornografie neu zu befeuern, die 1978 mit den Nacktfotos der damals zehnjährigen Brooke Shields ihren prominentesten Fall fand – ein Fall übrigens, der durch die Aneignung eines dieser öligen Badewannenfotos durch den Künstler Richard Prince bis heute immer wieder aufs Neue aufgekocht wird; erst 2009 wurde sein *Spiritual America* aus einer Ausstellung in der Londoner Tate Gallery entfernt. Natürlich entwickelt Ionescos Film ganz automatisch Analogien zu vergangenen wie aktuellen Beispielen – wie das des zehnjährigen Kindermodels Thylane Lena-Rose Blondeau, das unlängst in einer Ausgabe der französischen Vogue in goldenen Stilettos lasziv zwischen Kissen im Leopardenprint posierte. Doch *My Little Princess* macht den Missbrauch weniger in der Verwertung der Fotos aus als im Akt des Fotografierens selbst – und beschreibt dabei das komplizierte Zusammenspiel von Verführung, Erpressung, Zuwendung, Liebesentzug und gewaltsamem Übergriff. Einmal überfällt Hannah ihre Tochter sogar auf der Toilette mit der Kamera: »Du bist die Königin auf dem Klo!«

*

I'm Not a F**king Princess
(OT: *My Little Princess*), Frankreich 2011, Regie: Eva Ionesco, Mit: Isabelle Huppert, Anamaria Vartolomei, Georgetta Leahu u.a., 104 Min., X Verleih, Kinostart — 27.10.11

mit
Aérea Negrot, Andy Vaz, Collage Culture, Emptyset, Farben, Die Weltraumforscher, Dum Dum Girls, Fac.Dance, Goran Kajfes, Grace Jones, High Places, Jay-Z / Kanye West, Jens Lekman, Jimi Hendrix, Julia Holter, Justice, Kammerflimmer Kollektief, Lana del Rey, Las Kellies, M83, Maria Minerva, Martyn, Mediengruppe Telekommander, MGMT, Mirel Wagner, Modeselektor, Mutter, Neon Indian, Nils-Petter Molvaer, Peter Brötzmann, Plaid, Quasi Dub Development, Radiohead, Rebolledo, Roll The Dice, Rustie, Terranova, The Drums, Thees Uhlmann, Ursula Bogner, Early Rappers, Wolfgang Voigt u.a.

MGMT
Late Night Tales

Text — Diedrich Diederichsen

Die Idee der Reihe *Late Night Tales* – für die Prominente kleine verträumte oder künstlerisch wertvolle Gemmen aus ihrer Plattensammlung kompilieren – ist wohl, ein DJ-Set nicht im Hinblick auf eine Tanznacht oder einen Ausgehabend, sondern auf intime und introspektivere Momente auszulegen. Wer zusammenstellt, hat nebenbei die Gelegenheit, den Eindruck zu verbreiten, von sich zu erzählen; von den magischen Momenten des exquisiten Alleinseins mit dem jeweils eigenen Archiv. Den Soziologen freut, dabei die Beobachtung machen zu können, dass alle Welt immer noch sicher ist, mit Björk und Captain Beefheart niemals daneben zu liegen, wenn es darum geht, den gediegenen Geschmacksbürger raushängen zu lassen.

Dennoch haben die meisten der bisherigen Kuratoren nach einem Muster agiert, das noch von der kommunikativen Ausgangslage des DJs herkam. Stücke sollten zueinander passen, Stimmungen nicht stören, oder – was fast dasselbe ist – sie sollten gerade das gezielt tun. Die Formel des DJ-Sets besteht aus einer bekannten und einer unbekannten Größe: Ich zeige, wie ich mit meinem Geschmack und Wissen eine gute Stimmung, einen angenehmen Abend, ein exzessives Erlebnis anstiften kann: Das Ziel – die Stimmung, das Körpergefühl – wird immer behandelt wie etwas, das es schon gibt, man muss es nur auslösen, herausholen aus den Körpern und emotionalen Festplatten; es war immer schon drin.

MGMT stellen sich die Aufgabe etwas anders. Natürlich führen auch sie vor, was sie an obskuren Schätzen kennen und herbeischaffen können, aber die dabei entstandene Stimmung geriert sich nicht als eine schon bekannte Sorte Ereignis; sie ist hier kein Ablauf, der sich zur seelisch-kulturellen Gemengelage der Rezipienten verhält, wie ein Marathonlauf zu gut trainierten Muskeln und fescher Fitness. Eher versuchen MGMT etwas zu definieren: das Nichttraditionelle an zeitgenössischer Melancholie und dessen Verhältnis zu Folk-Traditionen. Mehr als die Hälfte der Stücke auf dieser Kompilation ist Spex-Kanon der mittleren bis späten Achtziger: Nikki Sudden, TV Personalities, Chills, Felt, Spacemen 3, Julian Cope plus Nachbarn und Verwandte: depri, aber gut – hätte man damals gesagt.

Durch die Beigabe von versprengten Außenseitern wie Rockabilly-Monument Charlie Feathers oder bizarren Verschollenen wie Dave Bixby und Mark Fry verschiebt sich aber auch das Gemeinsame der eben Genannten. Es geht nicht mehr so sehr um den historischen Mikro-Moment, in dem aus dem ungeklärten Chaos des Postpunk frühe Versionen jener heutigen Mittelklasseselbstverständigungsmusik namens Indierock entstanden – und zwar zunächst als verstörtes Kreativitätsformat sich absondernder Einzelner, die sich aber auf Velvet Underground einigen konnten. Es geht darum, das Gemeinsame in dieser ganz spezifischen, mit halbgebrochener Abenteuerlust versetzten, edlen Wehleidigkeit herauszuarbeiten, das diese Wehleidigkeit mit den Gefühlswelten ganz anderer und halb anderer Menschen teilt. Zum Beispiel mit dieser seltsamen blinden New-Age-Pianistin Pauline Anna Strom, die hier gegen Ende mit einem hochbizarren Synthesizersolo zu hören ist, das zwar für meinen Geschmack etwas zu laut darum bettelt, in einem Terrence-Malick-Film Verwendung zu finden. Doch zusammen mit Martin Revs Solo-Piece *Sparks* und *Cheree* von Suicide addiert es sich zu der Privatspiritualität jener Leute, die es euphorisch stimmt, nichts mehr erwarten zu können.

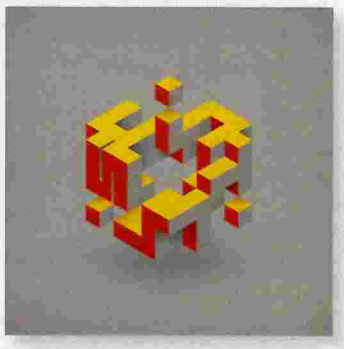
Vielleicht ist dies die Verbindung eines Mitachtziger- mit einem zeitgenössischen Lebensgefühl, das MGMT hier schön und überraschend zusammenkuratieren. Einerseits steht die Welt vor massiven Umbrüchen (damals Tschernobyl, Ostblockdämmerung; heute die Endspiele des Kapitalismus), aber irgendwie hat man andererseits nichts mit ihnen zu tun, eher sieht man einer Zukunft bleierner Langeweile ins Gesicht. Gerade diese vermutlich trügerische Sicherheit kann eine poetische Seele aber gut in ihr erhabenes Gegenteil kippen: Typen wie Lawrence von Felt, Vinny Reilly von Durruti Column oder Nikki Sudden waren darin sehr fähig.

Zeit wäre es darüber hinaus, dass auch Musik-Künstler anfangen, mit eigenen und fremden Aufnahmen so umzugehen, wie es kuratierende Bildende Künstler mit Material aus Archiven schon lange tun, weniger wie DJs und Plattensammler: also offen und explizit mit unterschiedlichen Graden von Aneignung umgehen, jenseits von Vorzeigen und Zitieren und anderen individuellen Zugängen mit der historischen Objektivität der Fundstücke arbeiten. Diese Ausgabe der *Late Night Tales* wäre ein Schritt in diese Richtung.

*

MGMT
Late Night Tales
Night Time Stories / EMI — 03.10.11

A l b u m



P L A I D

Scintilli

Warp / RTD — 23.09.11

Text — Thomas Hübener

Viele Musikliebhaber und Subtilisten beschweren sich derzeit im Namen der Nuance über bekloppte Genrebezeichnungen wie *Witch House* oder *Chillwave*. Noch bevor diese Begriffe so recht in Umlauf waren, distanzierten sich die Künstler, die man unter sie rubrizierte, bereits grollend von ihnen. Dabei wird zweierlei übersehen: zum einen, dass sich das selbst für irreduzibel haltende Konkrete ja immer in die Schmollecke verzieht, wenn man von ihm zu abstrahieren wagt. Und zum anderen, dass diese Termini so schlimm nicht sind, wenn man sie gegen einen anderen Gattungsbegriff hält: Die Rede ist von der sogenannten *Intelligent Dance Music* oder kurz: *IDM*. Der 1993 vom Warp-Fan Alan Parry geschaffene Begriff bezeichnete schwerelose, kontemplativ-sphärische Blubbermusik für den Hausgebrauch, mal eisig-monumental und isolationistisch entmenscht, mal gewürzt mit verwaschen gesampelten Flüsterfrauen, die kosmische Weisheiten zum Besten gaben oder nur lautmalerisch säuselten. »Ja, ist Tanzen denn jetzt was für die Doofen?«, empörten sich die Freunde der Abfahrt im Club völlig zu Recht über die Suggestion des Genrenamens, dass *Dance Music* ohne *Intelligent* davor quasi automatisch *Stupid Dance Music* sei. Das lichte Denken gegen den verschwitzten Körper auszuspielen, den Geist gegen das Fleisch – das war ja fast schon Rassismus.

Acts, denen man das IDM-Label aufpappte, hießen The Future Sound Of London, The Orb, B 12, Autechre, Aphex Twin oder auch The Black Dog. Aus Letzteren, die im vergangenen Jahr als späte Antwort auf Brian Enos Ambient-Klassiker *Music For Airports* (1978) das auf Field Recordings und angedüsterten synthetischen Drones basierende Album *Music For Real Airports* veröffentlichten, löste sich 1995 das Duo Plaid heraus. Zählt man die beiden Soundtracks für die Michael-Arias-Filme *Tekkon Kinkreet* (2006) und *Heaven's Door* (2009) hinzu, dann ist *Scintilli* das mittlerweile neunte Album der beiden Londoner. Das Schöne daran ist, wie konventionsbefreit Andy Turner und Ed Handley aufspielen. Die Intelligenz hat sich hier von ihrer klischierten Begleiterin, der Melancholie, ein Stück weit freigeschwommen. Natürlich dräut es noch hier und da, und auch auf dem Topos der postapokalyptischen Ruinenlandschaft reitet man ein wenig herum. Zudem sind die notorischen Unterwassersoundtracks zu finden – allerdings sehr gelungene: Bei *Founded* und *35 Summers* bedauert man es, dass sich Leni Riefenstahl für ihre faszinierende Tauchdokumentation *Impressionen unter Wasser* (2002) ausgerechnet seifige Musik von Giorgio Moroder komponieren ließ. Hätte sie doch von Plaids audiovisueller Expertise gezehrt!

Doch daneben hören wir elektronifizierten Neo-Folk (*Missing*), Flamenco tanzende Moleküle (*Thank*), verfremdete, aber freundliche Außerirdischen-Vocals weiblichen Geschlechts, Orbital'sche Lebensbejahung (*At Last*) und vor allem immer wieder einen starken Willen zum Pop. Dass man damit bisweilen übers Ziel hinausschießt und klingt, als würden die seligen Coil in ihrer Acid-House-Phase mit Mike Oldfields Maggie Reilly Schlumpf-Techno produzieren (*Unbank*) – geschenkt! *Scintilli* ist tanzbar und intelligent. Man kniet vielleicht nicht nieder. Aber man freut sich.

*

A l b u m

T H E D R U M S

Portamento

Moshi Moshi / Universal — 09.09.11

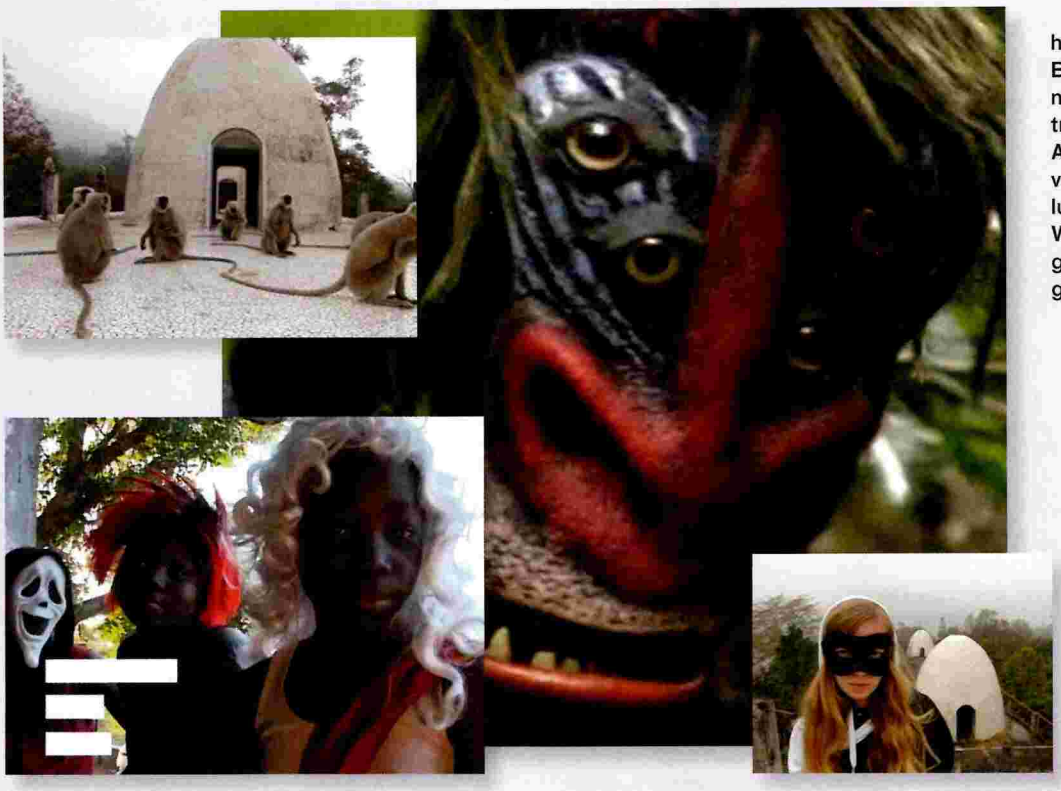
Text — Johannes von Weizsäcker

»I would never hate you, but you're hard to love«, singen The Drums auf ihrem neuen Album und fassen damit die Gefühle des hier darüber Schreibenden in einen memorablen Slogan. So ein Slogan ist an sich ja etwas Feines, vor allem in der Popmusik. Auch hat die musikalische Form *milde hopsiges Teenagerlied*, auf die The Drums sich nach wie vor spezialisieren, durch die Jahrzehnte viel Erbauliches gezeitigt. Die offensichtlichen Vorbilder der Drums – New Order einerseits und Beach Boys/Phil Spector andererseits – platzierten sloganhafte, Teenager zum Herumhopsen animierende Eingängigkeit über finstere Abgründe textlicher, harmonischer oder timbraler Art. Diese Abgründe aber fehlen auf *Portamento*. Eigentlich fehlten sie den Drums schon immer.

Schon auf ihrem Debütalbum bevölkerten sie ihre Lieder ausschließlich mit Jungs von nebenan, die gerne surfen gingen, sich in Mädchen verguckten, vielleicht Chris, Steve oder Mike hießen und – so vermutete man – vieles *awesome* fanden. Das war in Ordnung, wenn auch ein wenig überflüssig. Problematischerweise ergehen sich die Drums nun aber auf *Portamento* zunächst in Religionskritik. Das den Sänger Jonny Pierce als Kind zeigende Coverfoto drückt das Trauma eines streng religiösen Elternhauses zwar recht effektiv aus, im Eröffnungslied *Book of Revelation* kommt jedoch in Ermangelung jeglicher Abgründigkeit wenig heraus, außer der Erkenntnis, dass die Drums Religion nicht besonders *awesome* finden, und dass es ihrer Meinung nach Himmel und Hölle gar nicht gibt. Zum Glück konzentrieren sie sich im weiteren Verlauf des Albums auf unglückliche Liebesgeschichten, die offenkundig auch nicht gerade *awesome* sind, dafür aber, wie die Popgeschichte beweist, weitaus bessere Themen für Sloganpop abgeben, den man als H&M-Filialenbeschallungsgeeignet beschreiben könnte.

Früher wurde Anprobierkabinenmusik von Easy-Listening-Orchestern in teuren Studios aufgenommen. Heute reichen ein paar Jungs von nebenan in ihrer Küche: Zumindest große Teile von *Portamento* entstanden in privathaushaltlicher Eigenregie. An sich sollte man den Drums ihre Eignung zur Klangtapete aber nicht ankreiden: Sie haben schließlich die Zeiten, in denen Popmusik gelegentlich auch unboutiquenhafte Funktionen hatte, nicht bewusst miterlebt. Immerhin finden sich auf *Portamento* durchaus einige hübsche Brüller – wie zum Beispiel die Single-Auskopplung *Money*, das melancholische *Days* oder das mehr als nur passabel gejaulte *If He Likes It Let Him Do It*. Auch lässt die minimalistische Pointiertheit der Eigenproduktion die simplen Gitarrenfiguren, Gesangslinien, Synthesizerklänge und Rhythmen der Drums angenehm schimmern, nicht zuletzt, weil die Drums der Drums in der Regel etwas leiser als erwartet abgemischt sind. Doch dem hier Schreibenden – man nenne ihn ruhig einen zynischen alten Sack – gefiel es in den Abgründen der Drums-Vorbilder besser. Das Hübsche ist *even more awesome,* wenn's dazu auch ein bisschen schaurig ist.

*



Terranova *Take My Hand* (D, 2011)
Regie — Christopher Roth,
Konzept — Christopher Roth und Terranova, 4:23 Min.

V i d e o

TERRANOVA FEAT. KHAN

Take My Hand
Kompakt — 22.08.11

Text — Sebastian Hammelehle

Willkommen im Zauberreich der Sexualität, das ja nur halb so reizvoll wäre, beschränkte es sich auf den bloßen Akt und wäre es nicht auch ein Zauberreich der Zeichen. Mögen auch religiöse oder gesellschaftliche Inszenierungen an Bedeutung verloren haben – theatralische Elemente sind im Alltag keinesfalls ausgestorben. Die Theatralik hat sich nur dorthin verlagert, wo sie, bedingt durch die menschliche Anfälligkeit für psychosexuelle Fixierungen, schon immer bestens aufgehoben war: im Geschlechtsleben. Manche begeistern sich für offenkundig inszenierte Formen des sexuellen Spiels wie Burlesque oder SM, andere bevorzugen subtilere Varianten.

Ein wahres Mysterienspiel der Sexualität ist nun im Clip zu Terranovas *Take My Hand* zu sehen. Über der urweiblichen Halbkugelform eines subtropischen, fensterlosen Rundbaus erhebt sich im Zeitlupentempo – an eine aus dem Korb steigende Schlange und damit auch an eine Erektion erinnernd – eine schwarz gekleidete, langhaarige blonde Schönheit, dargestellt von der Schauspielerin Pheline Roggan. Schnitt. Im nächsten Bild: Vor dem Rundbau sitzende Makaken-Äffchen. Dann ein tanzender Schwarzer mit Trillerpfeife, die rot gefärbten Haare stehen ihm vom Kopf ab. Ihm wird später eine schwarze Frau mit Katzenmaske folgen, die sich gesäßwackelnd im kurzen, fliederfarbenen Rock vor der Kamera bewegt.

Ikonografisch stammt die Idee, die Triebwelt, derer sich weiße Angloamerikaner und ihre Gesinnungsgenossen nicht bewusst zu werden trauen, den Affen und Afrikanern zuzuordnen, aus dem tiefsten Kolonialzeitalter und ist dementsprechend stereotypbeladen, rassistisch und dämlich. Und doch war sie weit über diese Zeit hinaus virulent, denn sie zieht sich durch die Popkultur, ob bei Josephine Baker, James Brown oder Patti LaBelle. Terranova stellen der Körperlichkeit der tanzenden Schwarzen das Bild der so kühl wie erotisch wirkenden Mimik Roggans gegenüber. Halb geöffneter Mund, tiefer Blick. Die Augenpartie ist umrahmt von einer schwarzen Maske. Dazu erklingt der von Trommeln und der dunklen Stimme des Gastsängers Khan getragene, reduzierte Tribal-Housetrack *Take My Hand*. Als die weiße Frau bei der heruntergekommenen Pflanzervilla ankommt, in der die Schwarzen tanzen, erreicht der Clip seinen Höhepunkt. Doch bevor die Frau den Ort der Entgrenzung betreten kann, macht sie am Eingang kehrt und schlägt die im Songtitel enthaltene Einladung somit aus. Die entscheidende Schwelle, sei es in die Unterwelt, ins Unbewusste oder einfach dorthin, wo man auch vor kruden *Negermetaphern* nicht zurückschreckt, wird nicht übertreten. Wir Weißen, so ahnt man, sind ja alle noch immer gefesselt von unserer christlich-abendländischen Erziehung: Und führe uns nicht in Versuchung.

Dass Roggan zuletzt auf ihrem Weg hinunter in ein von Schwaden verhangenes Bergland ein Bündel verschnürter, nicht näher definierbarer gelber Tafeln in der Hand trägt, könnte man deshalb bei weitestgehendem Auslegungswillen als Metapher auf die Bürde verstehen, welche die alte Welt ihrer lustfeindlichen Moral wegen zu tragen hat. Wahrscheinlicher ist: Einiges in diesem Clip soll größer wirken, als es letztlich ist. Und darum geht es bei jeder Art von Inszenierung.

*

A l b u m

HIGH PLACES

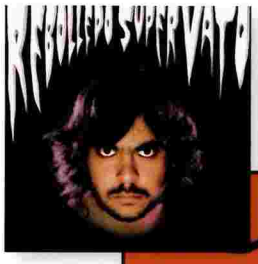
Original Colors
Thrill Jockey / RTD — 07.11.11

Text — Tobi Müller

Die Gitarren sind weg. Auf dem letzten Album des kalifornischen Popduos High Places waren sie noch gerne zu Gast, wenn auch hypnotisiert durch viel Studiozauberei. Die Dub-Tradition, die sich schon im dialogischen Titel *High Places vs. Mankind* angedeutet hatte, beherrscht nun die Predigt auf *Original Colors,* einer Platte ganz aus dem Geiste des Mischpults und der räumlichen Manipulationen. Außer der Stimme von Mary Pearson und viel sachter Perkussion erinnert hier nur noch wenig an analoge Schwingungen. Dafür tendieren die Lyrics der High Places geradezu ins Naturreligiöse. Begleitet von gelegentlichem Vogelgezwitscher sind Wind, Baum und Wasser gern genommene Vokabeln. Zum elektronischen Dub steht diese Naturbesinnung der Texte nur in einem oberflächlichen Widerspruch. Denn wenngleich der historische Dub Jamaikas oft ins Kosmische abglitt, wurden die irdischen Freuden der Pflanzenwelt ihm nicht fremd. In ihm steckt, ebenso wie in den High Places, eher der Wille zur Synthese als der zum Widerspruch: Gott steckt überall – am Strand, im All, ganz sicher auch im Recording Studio.

Bei den High Places ist Mary Pearson die klassisch Ausgebildete, Rob Barber der Frickler. So entsteht Schichtmusik, die die beiden im Pingpong-Verfahren zusammenbauen. Erst du, dann ich, eins kommt zum anderen und so zusammen. Trotz dieses Verfahrens hört sich *Original Colors* weniger nach Kollektiv denn nach Arbeitsteilung an: hier die

Clubmusik mit HOLGER KLEIN



1

2

3

Zu den derzeit auffälligsten Erscheinungen in den Clubs muss man den Sound des Labels Cómeme zählen, das in Buenos Aires beheimatet ist; als europäischer Brückenkopf fungiert Köln. Gegründet wurde Cómeme vor vier Jahren von dem argentinischen DJ Gary Pimiento und dem in Köln aufgewachsenen Chilenen Matias Aguayo. Lateinamerikanische Rhythmusmuster treffen auf eine so frische wie unorthodoxe Mischung aus Frühneunziger-Analog-Techno, Eurodisco, Acid und New Beat/EBM. Die mit dem Stichwort Subtilität bemäntelte Verfeinerung diverser Spielarten von Hochleistungs-Langeweile bleibt bei Cómeme gottlob vor der Tür. Von Anfang an dabei war dort ein sehr bärtiger Mexikaner namens Mauricio REBOLLEDO [1]. Dieser betreibt in Playa del Carmen, dem Touristenzentrum der Riviera Maya, eine Strandbar und veröffentlicht nun mit *Super Vato* (Cómeme / Kompakt) sein erstes Album. Das Markenzeichen von Rebolledo ist sein Hang, auf die Pauke zu schlagen. In stoischer Galeerenmanier trommelt sich der Mexikaner durch seine sparsam arrangierten Tracks, die zwischen Discomusik, forschen Technosounds, Kirmesorgelwahnsinn und mexikanischen Elementen für reichlich Rambazamba sorgen.

Ein Label, das in den 13 Jahren seiner Existenz stets aufregend und unberechenbar blieb, ist Factory. Die Factory-Geschichte zwischen Glorie und Scheitern, von Joy Division bis Happy Mondays, ist längst tausendfach erzählte Legende. Und dennoch ist es den Clubmusik-Historikern des Londoner Labels Strut gelungen, mit der Compilation FAC. DANCE: FACTORY RECORDS 12" MIXES AND RARITIES 1980-1987 [2] (Strut / K7) neue Perspektiven auf den Factory-Katalog zu eröffnen. Bei der Zusammenstellung der 24 Stücke hat Bill Brewster, der Macher der Website djhistory.com, ein glückliches Händchen bewiesen. Der Engländer hat neben hinlänglich bekannten Klassikern wie dem von Arthur Baker produzierten New-Order-Frühachtziger-Clubhit *Confusion*, dem Electro-Standard *Looking From a Hilltop* von Section 25 oder Stücken von Quando Quango, The Durutti Column und A Certain Ratio sehr viel rares, vergessenes und teilweise auch randständiges Material ausgegraben. So zählen die beiden Beiträge der kaum beachteten No-Wave-Jazz-Band Swamp Children zu den Höhepunkten von *Fac. Dance*. Umwerfend gut, zwischen P-Funk und Postpunk-Attitüde, ist auch *Art on 45* von den Okkultismusfreunden Royal Family And The Poor. Die ließen sich damals vom A-Certain-Ratio-Schlagzeuger Donald *Dojo* Johnson und New Order produzieren, wie so viele der auf *Fac. Dance* vertretenen Künstler. So hatten Dojo und New Order beispielsweise auch bei der Factory-R&B/Elektrofunk-Combo 52nd Street oder der grandios gescheiterten Synth-Pop-Hymne *Pretenders of Love* von Shark Vegas ihre Finger im Spiel.

In die Vergangenheit blickt auch Yore, das Label des in Köln lebenden Produzenten ANDY VAZ [3] und seines Partners Alessandro Vaccaro. Andy Vaz begann in den späten neunziger Jahren als Macher der Minimal-Techno-Plattform Background. Mit der Gründung des tief im Erbe von Detroit und Chicago verwurzelten Deep-House-Labels Yore ging vor vier Jahren ein Perspektivwechsel einher. Yore ist ein leidenschaftliches Glaubensbekenntnis zu einem Retrosound, der von seinen Anhängern als zeitlos gefeiert wird. Es gibt viele Gründe, dieser ewigen Detroit- und Chicago-Zugewandtheit skeptisch gegenüberzustehen. *Straight Vacationing*, Andy Vaz' zweites Album, zählt nicht zu diesen Gründen, im Gegenteil. Die acht Tracks atmen den Geist einer großen House-Vergangenheit, doch Vaz begeht dabei nicht den Fehler, sich sklavisch an irgendwelche Vorbilder zu halten, obwohl er deren Sound-vokabular vermutlich im Schlaf buchstabieren kann. Ein sehr vielschichtiges Album, das sich keinerlei Durchhänger leistet.

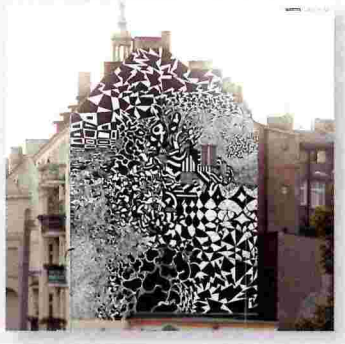
*

verfeinerten Tracks, da der Gesang. Pearson tritt als Stimme, als Subjekt in Erscheinung, weniger als Instrument. Schön, wie sie manchmal auf einem Intervall beharrt, es rhythmisch variiert und von allen Seiten betrachtet. Melodie als Experiment. Pearson arbeitet am *Pull*, wie ein Track heißt, am Sog, an der Stimme als Lockruf, an einem aufgeklärten Sirenengesang. Am besten hört man das im Indietechno-Smasher *Altos Lugares* oder auch in den oberen Lagen ihres Mezzosoprans auf *Sonora*.

Year Off deutet gleich zu Beginn an, dass künftige Konzerte der High Places tanzlastiger sein werden. Es ist ein Tanz, der die Electronica aus den neunziger Jahren gut verdaut hat – etwa die britisch-karibischen Varianten aus Bristol oder die Edelromantizismen von William Orbit aus seiner Madonna-Phase (*Ray of Light*); beides Schulen avancierten Klanggenusses. Nur eine Einschränkung: Leider erinnert *Original Colors* an manchen Stellen, wie etwa im allzu gefälligen *Sophia*, an den Kaffeehaus-Sound zeitgenössischer Innenstädte. Sicher, auch mit Schwergewichten wie Chet Baker und Billie Holiday im Ohr kann man überteuerte Muffins essen. Wer ihnen aber genau zuhört, dem bleibt dabei der ein oder andere Krümel im Halse stecken. Das neue Album der High Places rutscht dagegen zum großen Teil runter wie ein Smoothie.

*

A l b u m



M A R T Y N

Ghost People

Brainfeeder / Ninja Tune / RTD — 14.10.11

Text — Gerd Janson

Als Martyn 2009 mit *Great Lengths* sein Debütalbum auf 3024 (zugleich die Postleitzahl seiner damaligen Heimatstadt Rotterdam und sein eigenes Label) veröffentlichte, waren die darauf vollzogenen Grenzüberschreitungen noch eine aufgeregte Pressemeldung wert. Deep House, Techno, Ambient und das, was sich damals noch halbwegs trennscharf Dubstep nannte, verkettete der Niederländer zu einem wunderbaren Knäuel. Das war in dieser Konsequenz auf Albumlänge ein Novum. Nur zwei Jahre später, und kein Mensch weiß mehr, wie das Ding noch zu entwirren wäre. So sehr sich die DNA seiner Stücke benennen lässt: Die Wesen, die dabei entstehen, sind

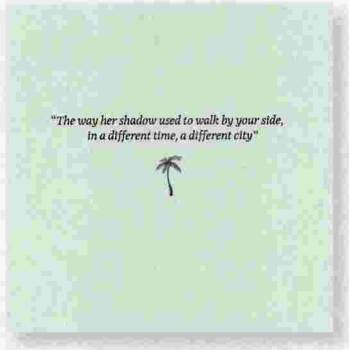
inzwischen echte Mutanten aus dem, was die letzten 20 Jahre an Hardcore-Clubmusik zu bieten hatten. Es gibt zwar schon Zitate und Fingerübungen, aber der direkte Weg und die einheitliche Identifizierung dessen, was Martyn daraus und damit macht, bleibt im Dunkeln.

Mittlerweile in Washington, DC ansässig, nimmt Martyn als DJ und Produzent so die Stellung des Sonderlings ein. In einer Welt nach Dubstep sind seine Sets jenen, die sich nach der Kifferpsychose sehnen, zu sehr Dampfwalze und gleichzeitig zu unberechenbar für die Bassdrum-Einbahnstraße. Überraschend ist auch die Wahlheimat von Martyns neuem Album. *Ghost People* erscheint auf Brainfeeder, das unter der Ägide von Flying Lotus als Ninja-Tune-Satellit von Los Angeles aus geführt wird. Schon die Singleauskopplung *Viper* / *Masks* machte deutlich, dass hier nicht zwischen Daedelus, Tokimonsta oder dem Gaslamp Killer nach einem Konsens gesucht oder Kompatibilität angestrebt wird, sondern dass hüpfende Ravetracks ganz eigener Couleur den Ton angeben. Die große Kunst Martyns ist es, dabei nicht den Kopf zu verlieren. Im sogenannten Land der unbegrenzten Möglichkeiten verwandelt sich seine Tonfarbe Gott sei Dank nur unmerklich. Verfeinert und mit sich selbst abgestimmt, bandagiert er dezente Huldigungen an Strictly Rhythm auf dem Titeltrack des Albums mit einer James-Holden-artigen Modularsynthese (*Bauhaus*) und Anklängen an die fast schon grotesk anmutenden Grooves einer Dance-Mania-Produktion (*Horror Vacui*).

Die Art und Weise, wie das bei Martyn geschieht, ist frei von allem Haschen nach Historie oder Hysterie. *Ghost People* geht jedwede Nostalgie völlig ab. Das wird vor allem im großen Finale und längsten Stück der Platte deutlich. *We Are You in the Future* bündelt die Stilverkettungen des Albums in einem Instrumental, das auch Popsong sein könnte, holprig und direkt zugleich. Wenn alle Bahnen und Regeln bereits gebrochen sind und der Untergang im Sumpf der Beliebigkeit droht, dann wird diese Platte obenauf sein.

*

E p



J E N S L E K M A N

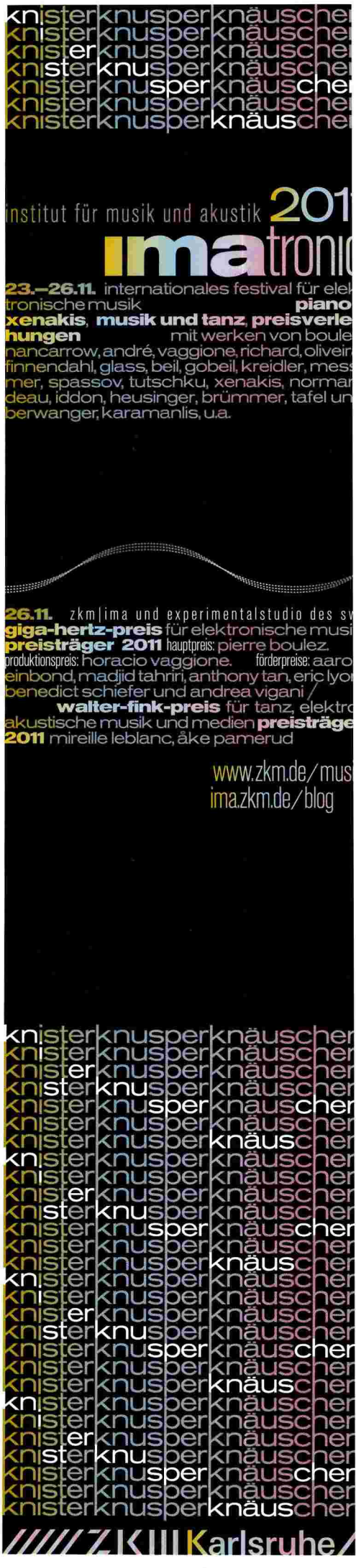
An Argument with Myself
Secretly Canadian / Cargo — 23.09.11

Text — Carmen Böker

Jens Lekman muss wohl gern mal Pause machen. Sein letztes Album erschien 2007, davor gab es im Wesentlichen auch nur EPs. 2005, mit Mitte 20, überlegte er gar, die Karriere als Musiker völlig aufzustecken, da ihm seine eigenen Lieder so überhaupt nicht mehr gefielen. Was ziemlich kokett klingt, wenn man ausgedehnt tourt – aber diese Pose der angekündigten Kapitulation mehrt eben auch den Charme seiner zögerlichen Lieder. Lekman hält sich, wie er gern mal sagt, ohnehin für gescheitert. Für gescheitert darin, Jonathan Richman zu sein. Richman wiederum sei daran gescheitert, Lou Reed zu sein. So scheitert jeder dieser Troubadoure vor sich hin, und Lekman kann in guter Gesellschaft seine schwedische Sprödigkeit auf Stücke anwenden, die gefällige, nur zum Schein dilettantisch instrumentierte Miniaturen des Alltags sind, gewandet in Fundstücke der sechziger Jahre: beispielsweise Folk, Schlager, Boogie, Balladen, gern orchestral ausgeschmückt.

Nun gibt es doch wieder eine neue Platte von ihm, eine EP natürlich. Das Titelstück *An Argument with Myself* trägt die beständige Selbstreflexion und popkulturelle Rezeption schon in sich. Zu einem eingängig rumpeligen, südafrikanisch angehauchten Rhythmus geht es in innerer Zwiesprache die Straße hinunter, Lekman ereifert sich dabei wechselweise über blöde Touristen in seiner Wahlheimat Melbourne, und darüber, dass er mal wieder über seine eigenen Füße stolpert. Das ist nicht unbedingt wichtig, weitere Stücke werden Mutmaßungen über einen sinistren Bürokollegen behandeln, und klammheimliche Krankschreibungen – sehr kleine Dramen, die nie richtig wehtun, und selbst die immer wieder durchschimmernden Liebesgeschichten sind von schwärmerischer Eventualitäten-Natur.

In *Waiting for Kirsten* geht es zum Beispiel darum, in Göteborg einem Mädchen aufzulauern, vor ihrem Hotel, vor dem Club, in den sie angeblich gehen will. Soweit ein gefälliges Motiv des Pop. Besagte Kirsten ist jedoch Kirsten Dunst, die sich tatsächlich längere Zeit in Göteborg aufgehalten hat, als sie unter Lars von Trier an *Melancholia* mitarbeitete. Auf den Starstatus habe man sich – wie ihr



der Sänger dann unbekannterweise mitteilt – in Göteborg aber nichts einzubilden. Treffen werden sie sich nie. In diesem Kosmos der vielen (musikalisch) erprobten Möglichkeiten bleibt es ebenfalls nur ein Gedankenspiel, die kühle Brise an den Weinbergen in den Anden zu spüren. Wäre es doch nur nicht so aufwendig, dort hinzufahren! Die Flöten, die Waldhörner, das süßliche Säuseln der Geigen und die geharften Arpeggien der Gitarre; das alles ist tendenziell schon Kitsch, aber natürlich mit der Ironie desjenigen vorgetragen, der die Dinge aus zweiter Hand kennengelernt hat. Jens Lekman bricht diesen Kitsch durch zutraulichen Pessismus, der sich so gern eines Besseren belehren lassen würde.

*

A l b u m

D U M D U M G I R L S
Only in Dreams
Sub Pop / Cargo — 27.09.11

L A S K E L L I E S
Kellies
Fire / Cargo — 29.07.11

Text — Gregor Kessler

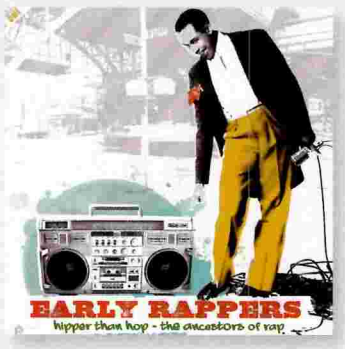
Sind Fans im Plagiatsgroßmarkt des Pop die besseren Musiker? Wenn ja, Kristen Gundred müsste eine der besten sein. Shangri-Las und Vaselines, Ramones und Ronettes, Pretenders und Patti Smith: Die Songs von Gundreds Band Dum Dum Girls setzen den Assoziatiossprenkler unter Volllast. Für die schon Imprägnierten halten eingestreute Coverversionen die Namen hoch: Smiths, Jesus & Mary Chain, Rolling Stones. Erst wer sich auf all das einen Reim machen will, erkennt den Trick: Vor lauter offensichtlichen Fährten hat man bald die Orientierung verloren. Die Dum Dum Girls klingen so sehr wie viele andere, dass sie dadurch sie selbst geworden sind. Mit *Only in Dreams* ist daraus ein gut überpoliertes Selbst geworden.

Vergessen ist die rumpelnde *Captured Tracks*-EP, eine vage Erinnerung an die Siouxsie-artig verhallten Auftritte. Wozu hat man schließlich Richard Gottehrer als Produzenten angeheuert? Der ist unter anderem damit bekannt geworden, Punk-Mädchen wie Blondie und die Go-Gos zu Popstars zu machen, und womöglich hoffen die Dum Dum Girls und ihr Label auf eine Wiederholungstat. Den hohen Reverb-Faktor, der die Sixties-Girl-Group-Melodien der Dum Dum Girls bislang so unvermittelt in die Kajal-Achtziger des britischen New Waves beamte, hat Gottehrer schon mal kräftig gedimmt. Auch die vormals rissigen Gitarrenwände hat er penibel ausgespachtelt, aber anschließend natürlich genau so stehen lassen wie die angenehm irritierenden Stilbrüche. Denn das Beste an Bubblegum-Pop ist, dass er sich so gut über Jahrzehnte und Kontinente ziehen lässt.

Gerade mal zehn Sekunden brauchen Las Kellies aus Argentinien, um deutlich zu machen, dass auch sie nicht an Zeit- und Landesgrenzen glauben. Auf den schlichten, entkernten Basslauf, mit dem *Prince in Blue* startet, hackt ein höhenschriller Gitarrenakkord ein, bevor ihm eine gleichmäßige Bassdrum den beschleunigten Puls vorgibt. All das zeigt mit gestrecktem Finger auf den britischen Postpunk der späten Siebziger, mit seinen Funk- und Reggae-Ausflügen (Marke Slits, Maximum Joy, Wire); und auf New Yorks No-Wave-Szene der frühen Achtziger mit entgrenzten Hysterikern wie James Chance, Mars oder DNA. Dass die drei Frauen von Las Kellies dann aber ausgerechnet ESGs *Erase You* in einen fröhlich minimalistischen Funk-Rap ummünzen, zeigt, dass sie sich eher auf der gutgelaunten Seite des oft grimmigen Genres sehen. Wer das zwischendurch vergisst, wird spätestens von der Kuhglocke in dem schnellen Zwei-Minuten-Punker *Hit It Off* wieder daran erinnert; und von den ambitionierten Versuchen, lateinamerikanische Cumbia-Tänze mit Dub-Effekten und schrägen Post-Punk-Gitarren zu verbinden. Es sind grandios atmosphärische Instrumentalstücke wie *Adwenture* oder *Cous Cous*, die demonstrieren, dass Las Kellies mehr sind als gelehrige Adepten mit Sinn für Humor. Nämlich Adepten mit Humor und eigenen Ideen.

*

C o m p i l a t i o n

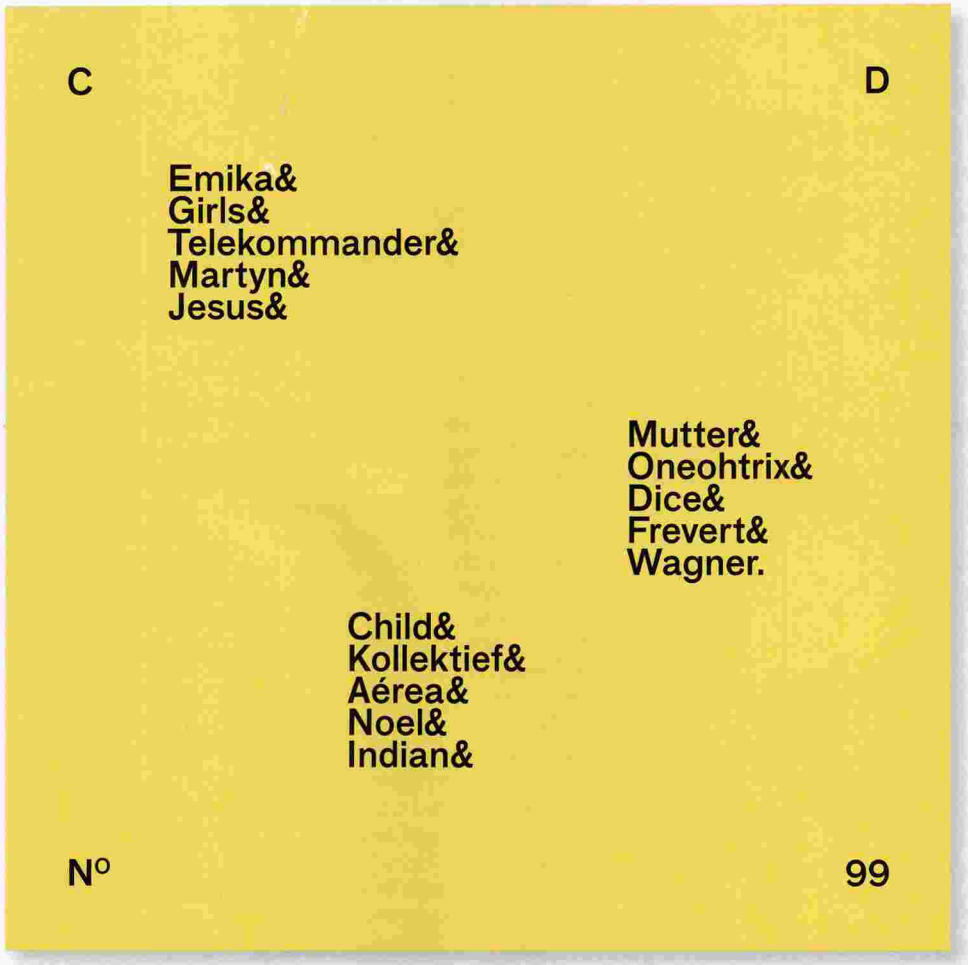


V A R I O U S
Early Rappers
Trikont / Indigo — 19.08.11

Text — Christoph Twickel

Hinter dem etwas albernen Untertitel dieser Zusammenstellung – *Hipper than Hop – The Ancestors of Rap* – steckt eine sehr reichhaltige Portion afroamerikanischer Musikgeschichte. Das Thema hätte auch für eine 10-CD-Box gereicht, und die Sekundärliteratur füllt ohnehin so manchen Regalmeter: Es geht um die Ursprünge des Rap. Also eigentlich um das ganze afroamerikanische Musikerbe; von den Ruf- und Antwortgesängen der westafrikanischen Sklaven über den Jive Scat von Jazzmusikern wie Cab Calloway bis zum *Lover's Rap* von Barry White. So wäre es leicht und einfach, 21 Stücke zusammenzuschmeißen, um das Feld mal eben nassforsch abzustecken. Folgen wir aber der Strategie des Musikjournalisten und Spex-Autors Jonathan Fischer – der die Compilation für das Münchner Label Trikont zusammengestellt und sehr kundig ausgestattet hat –, so liegen die Ursprünge dessen, was die Kids um Afrika Bambaata in der South Bronx der Siebziger mit zwei Turntables und einem Mikrofon zu einer musikalischen Revolution führten, im *Storytelling*.

Man findet es überall dort, wo afroamerikanische Musiker, Radiomoderatoren und Comedians ihrem Publikum was vom Pferd erzählten – aber eben auch in den Sprüchen von Muhammad Ali. »Alis Braggadocio«, schreibt Fischer, »wurzelt in den überlieferten Wortwettkämpfen schwarzer Jugendlicher – *Signifying* werden sie genannt, oder *playing the dozens*«, und er zitiert den Black-Panther-Führer H. *Rap* Brown: »Wir übten The Dozens wie weiße Menschen vielleicht Scrabble spielten.« Es gibt zwar auch zwei Tracks von den Proto-Hiphoppern Last Poets zu hören und eine Nummer des *Father of Deejaying* U-Roy. Doch abgesehen davon ist *Early Rappers* eigentlich eine solide Rythm'n'Blues-Compilation mit viel Sprechgesang. Da ist *The Monkey* des Rock'n'Roll-Pioniers Dave Bartholomew aus New Orleans – eine brillante Spoken-Word-Geschichte von 1957. Da ist Andre Williams' lakonische Familienabrechnung *Pass the Biscuits Please,* und da ist das durchgedrehte Geplauder des (weißen) Rockabilly-Sängers Macy Skipper, der die schwarzen Radio-DJs imitierte.



1. MARTYN
Masks
—

2. ZOLA JESUS
Avalanche
—

3. MEDIENGRUPPE TELEKOMMANDER
Billig
—

4. NEON INDIAN
Polish Girl
—

5. DUM DUM GIRLS
Bedroom Eyes
—

6. ROLL THE DICE
Calling All Workers
—

7. ONEOHTRIX POINT NEVER
Sleep Dealer
—

8. EMIKA
FM Attention
—

9. ACTIVE CHILD
Hanging On
—

10. AÉREA NEGROT
Berlin
—

11. MIREL WAGNER
To the Bone
—

12. NIELS FREVERT
Ich würde dir helfen, eine Leiche zu verscharren, wenn's nicht meine ist
—

13. NOEL GALLAGHER'S HIGH FLYING BIRDS
The Death of You and Me
—

14. MUTTER
Wo die Sonne nicht scheint
—

15. KAMMERFLIMMER KOLLEKTIEF
Coricidin Boogie
—

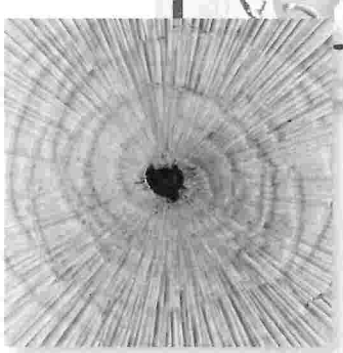
Zusammenstellung — Martin Hossbach

Alles außer Indierock mit JENS BALZER

Junge Leute, aufgepasst!

1

2



3

Zu den zentralen Trends der aktuellen Saison zählt ja die seit Langem überfällige Wiederversöhnung von Popmusik und poststrukturalistischer Philosophie; seit Scritti Politti Anfang der achtziger Jahre *I'm in Love with Jacques Derrida* intonierten und zehn Jahre später posthumanistisch gebildete Frankfurter Techno-DJs ihr Mille-Plateaux-Label nach dem gleichnamigen Buch von Gilles Deleuze und Félix Guattari benannten, hat es nicht mehr so viel Thesen-, Themen- und Namedropping gegeben wie in den vergangenen Monaten. An dieser Stelle haben wir uns bereits mit dem postdekonstruktivistischen Neosoftrock von John Maus auseinandergesetzt, in dem sich käsigwarme *Miami Vice*-Keyboards mit fröstelndem Ian-Curtis-Gesang und der eisig-kalt-neodogmatischen Wahrheitstheorie des letzten maoistischen Großdenkers, Alain Badiou, verbinden; oder mit den postsubjektivistischen R&B-Fragmenten des singenden Philosophie-Doktoranden Tom Krell alias How To Dress Well, der mit gleicher Leidenschaft und Kompetenz F.W.J. Schelling, G.W.F. Hegel und R. Kelly zu zitieren vermag. Frisch eingetroffen im Club der jungen Denker und Denkerinnen ist jetzt die aus Estland stammende Sängerin, Produzentin und DJ MARIA MINERVA [1]. Auf ihrer ersten Langspielplatte *Cabaret Cixous* (Not Not Fun) beschäftigt sie sich mit dem Werk der feministischen Theoretikerin Hélène Cixous. In den siebziger Jahren entwarf diese ihr Konzept einer radikalen Kritik des Phallogozentrismus: Gegen den männlich-binär strukturierten Blick auf die Welt setzte sie eine *écriture féminine*, die von Weichheit, Vieldeutigkeit, Körper- und Sinnlichkeit geprägt sein sollte; dank Cixous gelangte denn auch – stärker noch als etwa durch Foucault – der Begriff der Subversion in die künstlerischen und kunsttheoretischen Diskurse. Maria Minerva bringt nun ihre Sympathie mit der Cixous'schen Erkenntnis- und Kunsttheorie dadurch zum Ausdruck, dass sie auf die von ihr favorisierten Italo-Disco-Rhythmen so viel Hall- und Rauscheffekte wie möglich legt: eine Technik, die wir bereits aus dem sogenannten *Hypnagogic Pop* kennen. Wo die Wuschigkeit der Musik dort jedoch dazu dient, verwaschene Erinnerungsbilder zum Klingen zu bringen, will Minerva sie zum Ausdruck subversiver Weiblichkeit nutzen; man könnte in diesem Zusammenhang also auch von *Hypnagender Pop* sprechen. Im Intro zu ihrem Stück *Spiral* sampelt sie übrigens die Stimme der US-amerikanischen Philosophin Avital Ronell, die in den neunziger Jahren mit einer von Lacan inspirierten Theorie des Telefonierens berühmt wurde!

Wesentlich weiter zurück in die Geistesgeschichte reicht *Tragedy*, das Albumdebüt von JULIA HOLTER [2] auf Leaving. Die kalifornische Musikerin – am Cal Arts Institute einst Kommilitonin von John Maus und Ariel Pink – bringt mit extemporiertem Gesang, Field Recordings, Industrialgedengel und gregorianischen Chören die antike Tragödie *Der bekränzte Hippolytos* zum Klingen, die der athenische Dichter Euripides im Jahr 428 vor Christus verfasste. Darin wird der titelgebende Protagonist von der eifersüchtigen Liebesgöttin Aphrodite nach sämtlichen Regeln der Kunst ruiniert, weil er mit der Jagdgöttin Artemis geflirtet hat! Diese erschröckliche Geschichte inszeniert Holter in langsam sich emporschwingenden Songs: So wie sich bei Euripides die Freiheit des menschlichen Willens gegen die schrecklichen Schläge des Schicksals bewähren muss, so entfaltet Holter gegen rätselhaft-materielle Geräusche ein atemberaubendes Drama musikalischer Subjektivität.

Einen genau entgegengesetzten, nämlich radikal antisubjektivistischen Ansatz vertritt wiederum das Bristoler Techno-Duo EMPTYSET [3], das sich auf seinem zweiten Album *Demiurge* (Subtext / Cargo) an einem maximal minimalistischen Materialismus versucht. Noch weniger wäre wirklich nichts: Die insgesamt elf Kompositionen bestehen nämlich meist bloß aus einzelnen Klängen und Beats, aus Schwingungen, verschiedenen Farbtönen des Rauschens und Arten der Klangüberlastung: Britzeln und Gischt, Knirschen und Knarschen, Ächzen und Stöhnen. Doch geht das Ächzen und Stöhnen nicht auf menschliche Körper zurück, sondern auf die Geräuschproduktion unmenschlich überlasteten Geräts: ein Transistor, dem gleich die Dioden durchbrennen; eine schmelzende Festplatte; ein stark stinkend durchschmorendes Subwooferkabel. Emptyset spielen eine radikal entsubjektivierte Musik, in der nichts mehr erklingt außer den posthumanen Geräuschen des reinen Stroms. So wie sie ihre Intensität gerade aus der Ausschaltung alles Spirituellen gewinnen – so wird ihre Musik doch gerade dadurch zu einer spirituellen Erkundung des reinen Geräuschs. Gegen Cixous und ihre Freundinnen zeigen Emptyset mithin, wie man die Binärgegensätze wahrhaft zu überwinden vermag: mit einer *écriture dialectique*.

*

Early Rappers sucht die Roots des Raps vor allem irgendwo zwischen Memphis, New Orleans und Alabama, im Southern Soul und im Swamp Rock. Das ist auch voll in Ordnung und sehr unterhaltsam – und nicht zuletzt lehrreich für alle jene, die Hiphop mit Puff Daddy und 50 Cent kennengelernt haben (auch wenn zu befürchten ist, dass sie diese Compilation nie zu Gehör bekommen werden). Keinesfalls aber sollte man *Early Rappers* als erschöpfende Auskunft über die Wurzeln des Hiphop hören und lesen. Dazu würden noch so viele andere Geschichten gehören – zum Beispiel die, die Henry Chalfant in seinem Doku-Pic *From Mambo to Hiphop – A South Bronx Tale* erzählt: Chalfant sucht hier die Ursprünge des B-Boying, entstanden Mitte der Siebziger in den Ruinen der Bronx, auch in den afrokaribischen Tanzkulturen, die die kubanischen und puertoricanischen Eltern und Großeltern mit dem Mambo in die Bronx der Dreißiger und Vierziger gebracht hatten. Aber wie gesagt: Auch das ist nur einer der vielen Pfade, die zum Hiphop führten.

*

A l b u m

J A Y - Z / K A N Y E W E S T
Watch the Throne
Def Jam / Universal — 12.08.11

Text — Jonathan Fischer

Dass die Vorabsingle *Otis* aus *Watch the Throne* gerade zu einem der populärsten Beats des Jahres aufläuft, zeigt an, dass Produzent Kanye West sein Mojo nicht verloren hat; und dass seine Muhammad-Ali'sche Großmäuligkeit immer noch durch seine Taten gedeckt ist. Überhaupt erteilen auf diesem Album zwei Großnarzissten eine Lektion in Sachen Selbstbeweihräucherung. Der Legende zufolge rief Jay-Z nach dem ersten Hören von Wests letztem Album *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* seinen einstigen Protegé zu sich ins Büro und ließ verlauten, er wolle eine Coverversion des ganzen Albums – als Luxury-Rap-Ausgabe. Genau so wurde nun die Kollaboration *Watch the Throne* produziert, mit ihrem Cover im Givenchy-Design, den halben Dutzend Star-Koproduzenten pro Track, der beiläufig abgespulten Parade von Haute-Couture-Brands bis hin zu den extrem kostspieligen Samples.

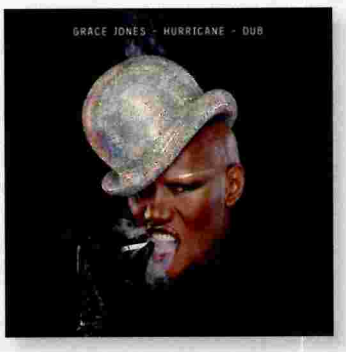
Zumindest was den Bombast betrifft, wackelt der Thron also tatsächlich noch lange nicht. Melodien für Millionen. Hiphop-Maximalismus, der auf die Popherrschaft zielt. Und doch hat West dieses Album mit genug Mollakkorden und Bittertönen abgeschmeckt, um nicht ins Gefällige zu kippen. Def-Jam-Boss Jay-Z lässt sich derweil erwartungsgemäß auf keine Straßenrap-Billigkeiten ein und gibt den melancholischen Großkotz, der es zwar verdient hat, in seinen Millionen zu schwimmen, aber dennoch seine Vergangenheit nicht vergessen kann: »If you escaped what I escaped«, rappt er fast entschuldigend über die treibenden Synthie-Riffs und gewaltigen Beats von *Niggas in Paris*, »you'd be in Paris getting fucked up, too«. Reservierte Altmänner-Nonchalance, das kriegt nur Jay-Z so hin.

Watch the Throne schlägt einen triumphaleren Ton an als Wests Vorläufer *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* und bleibt doch dessen Experimentierlust treu. *Otis* ist ein musikalisches Paradebeispiel für Wests Talent, aus alten Soulnummern – in diesem Fall Otis Reddings *Try a Little Tenderness* – stimmige Hiphop-Tracks zu basteln. Lyrisch dagegen ist es ein blutleeres Geschwafel über Reichtümer, das dem Geist der Vorlage vollkommen zuwiderläuft. Wem soll diese herablassende Haltung bitte gelten? Offensichtlich wollen die beiden zuletzt nur mit mittelmäßigen Kritiken bedachten Rap-Veteranen noch einmal die Leichtfüßigkeit ihrer Frühzeit beschwören – und stehen sich dabei mit ihrem saturierten Pathos selbst im Wege.

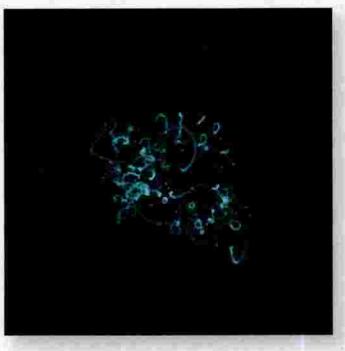
Nein, ganz vorne sind beide nicht mehr: Odd Futures psychologisch raffinierte Teenage-Angst-Projektionen sprechen eine Generation an, in der Jay-Zs routinierte Bling-Bitches-Drogen-Waffen-Raps keine feuchten Hände mehr hervorrufen, während Lil Drake sich sehr erfolgreich das von West gepredigte Herz-Schmerz-Ethos angeeignet hat. Als ob sie die Obszönität ihres Tuns selbst ahnten, schlagen Jay-Z und Kanye West im zweiten Teil dann nachdenklichere sozialkritische Töne an und geben sich als Anwälte der »schwarzen Sache«: Da bedauern sie etwa (*Murder to Excellence*) die Unterrepräsentierung von Afroamerikanern in den Chefetagen, rechnen die Toten im Irak mit den Straßenmorden in Chicago auf oder erinnern daran, dass sich die amerikanischen Schönheitsstandards oft gegen schwarze Frauen wenden (*That's My Bitch*). »Ich liebe uns«, heißt es in dem musikalisch stärksten Track *New Day* – gemeint ist damit das schwarze Amerika. Die Erfolgsgeschichte von Jay-Z und Kanye West wird hier als emanzipatorischer Akt interpretiert. Am Ende allerdings dokumentiert *Watch the Throne* eine ernüchternde Erkenntnis: Die beiden Hiphop-Mogule haben es in Amerika geschafft, leben all ihre materiellen Träume – und dennoch kann ihr Geld die Entfremdung, die Erfahrung des Andersseins, unter der sie als afroamerikanische Jugendliche litten, nicht aufheben.

*

A l b u m



G R A C E J O N E S
Hurricane / Dub
Wall Of Sound / PIAS / RTD — 02.09.11



Q U A S I D U B D E V E L O P M E N T
Limousine to the Guilloutine
Rump / DK — 29.08.11

Text — Klaus Walter

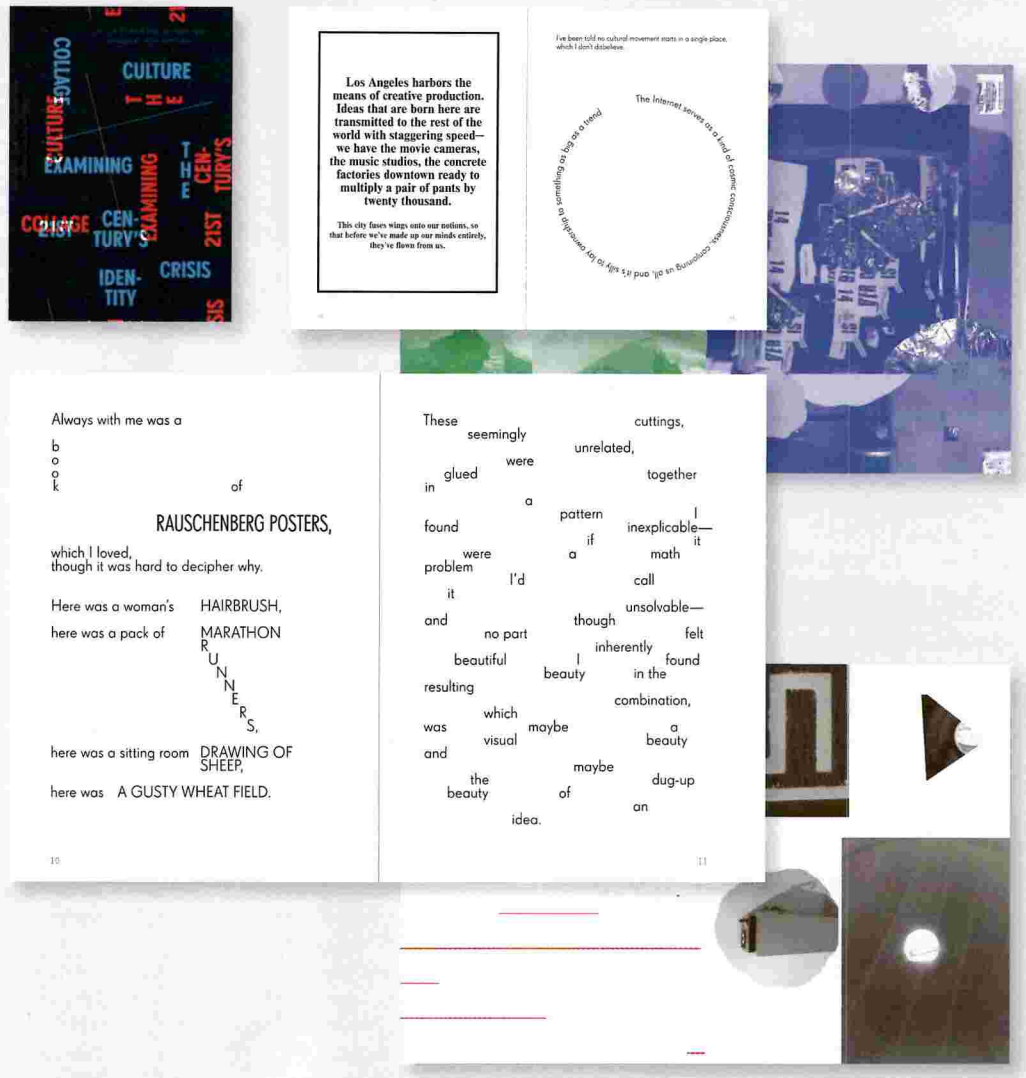
»This is my voice, my weapon of choice«, mit dieser Drohung beginnt *Hurricane*, das Original-Album aus dem Jahr 2008, und jetzt auch *Hurricane / Dub*. Nach imposantem Start zieht sich Grace Jones' Waffe zurück, taucht aber immer wieder auf, bruchstückhaft, nicht mit gesungenen Strophen, manchmal nur als Fauchen, Zischen, Grollen. Die Rede von der Stimme als Instrument, auf *Hurricane / Dub* ist sie tatsächlich angebracht. Die größte Waffe der Grace Jones war aber schon immer ihr Körper, ihr Gesicht. In den Achtzigern zerschnitt der Grafikdesigner Jean-Paul Goude, der auch jetzt wieder das Cover gestaltet hat, den Luxuskörper (foto)grafisch und setzte ihn neu zusammen, zu androgyn-kubistischen Figuren. Auf ähnliche Weise verfährt der Produzent Ivor Guest nun mit der *Hurricane*-Musik: runterstrippen, zerschneiden, neu zusammensetzen. Dabei verwandeln sich die Schwächen des Originalalbums in Stärken. Jones war ja immer Autor-Interpretin, ihre Coverversionen waren umdeutende Aneignungen, zumal wenn sie sich Songs von Männern unter den Nagel riss, also so gut wie immer. Diesen Luxus hat sie sich bei *Hurricane* nicht gegönnt, es sind alles Eigenkompositionen und keine schlechten, aber keine wurde so omnipräsent wie ihre Aneignungshits in den Achtzigern: Iggy Pops *Nightclubbing*, Bill

Withers' *Use Me* oder Joy Divisions *She´s Lost Control*. Auch damals gab es Clubmixe und Dub-Versions. Die besten davon funktionierten als klang-haptisches Memory; man konnte die instrumentalen Leerstellen mit dem Originaltext ausfüllen. So verbrauchten sich die Songs weniger schnell.

Dieser Memory-Effekt stellt sich hier nicht ein, weil die für *Hurricane / Dub* ausgewählten Songs nicht so tief ins Gedächtnis gedrungen sind. Dennoch profitiert das Album von diesem Defizit. Man hört weniger eine Abfolge von Songs als eine Soundkulisse, aus der immer wieder die Stimme als Skulptur heraustritt; phantomartig, für Sekundenbruchteile, wie Hitchcocks Cameos. Alten Fans beschert Jones mit dem *Well Well Well Dub* ein Déja-vu-Erlebnis: »One hand on the steering wheel« faucht sie, und wer nur einmal ihre Version von *Warm Leatherette* gehört hat – Daniel Millers Ein-letztes-Mal-Sex-im-Auto-vor-dem-todbringenden-Crash – wird das Echo wiedererkennen: »Feel the steering wheel, let´s make love before we die«.

Die Versuchsanordnung des Quasi Dub Development liest sich dagegen wie eine Schnapsidee, und hätte auch so enden können: »den für Dub essenziellen Bass durch eine Tuba ersetzen; die Tuba durch eine modulierte Trompete ersetzen; Jamaika durch Sardinien ersetzen«. Auf diesen Quatsch sind F.S.Blumm, Luca Fadda und Alessandro Coronas gekommen. Der Quatsch funktioniert aber, weil das Trio dem *Dub* im Bandnamen ein *Quasi* vorangestellt hat. Dub im Als-ob-Modus, der gar nicht erst so tut, als sei er an irgendeiner *realness* interessiert, was ja häufig zum Problem wird, wenn Europäer jamaikanische Musik zu sehr lieben. Stattdessen entsteht eine Art *Rastakraut*, befreit von spirituellem Firlefanz, 32 Jahre nach dem gleichnamigen Album von Dieter Moebius und Conny Plank. Was guten Dub mit gutem Kraut verbindet, das haben QDD kapiert: Sound braucht Raum zum Atmen, sonst können archaische Blasinstrumente nicht so magisch klingen wie beispielsweise die Posaune von Rico Rodriguez oder die Melodica von Augustus Pablo (gerade wurden zwei klassische Alben von ihm wiederveröffentlicht). Die Vorbilder Rodriguez und Pablo stehen hier gewissermaßen als Säulenheilige im Soundraum, weit hinten, *quasi* eben. So, wie sie *quasi* im Raum standen, als Calvin Johnson einst auf die Schnapsidee kam, der jamaikanischen Musik seine Liebe zu erklären und auf K-Records eine Band an den Start zu bringen, deren Name ein ähnlich reflektiertes Verhältnis zum geliebten Objekt verrät: Dub Narcotic Sound System.

*



Collage Culture By Aaron Rose and Mandy Kahn
Design — Brian Roettinger, Musik — No Age

V e r p a c k u n g

C O L L A G E C U L T U R E
By Aaron Rose and Mandy Kahn
JRP / Ringier / Vice Versa — 15.10.11

Text — Dominikus Müller

Collage Culture hat sich viel vorgenommen: »Examining the 21st Century's Identity Crisis« lautet der Untertitel des Buches. Gleichzeitig erscheint dazu eine limitierte 12-Inch, auf der die im Buch abgedruckten Texte aus der Feder von Mandy Kahn und Aaron Rose zu einem atmosphärischen Soundtrack der Indierockband No Age aus Los Angeles rezitiert werden. Über sanften, angenehm hintergründigen und nachhallenden Gitarrenakkorden, die in dieser Art für No Age gänzlich untypisch sind, kann man sich erzählen lassen, woher sie rührt, diese Identitätskrise des 21. Jahrhunderts, nämlich von jenem scheinbar allumfassenden Prinzip des wahllosen Cut and Paste, für das hier recht unscharf der Begriff der Collage verwendet wird. Denn eigentlich ist hier viel eher jener Zwang zu einem referenziellen Denken gemeint, unter dem jede Äußerung nur noch als Verweis auf eine Vorangegangene aus den Tiefen des popkulturellen Archivs begriffen werden kann. Andere sagen mittlerweile *Retromania* dazu.

Hier aber macht sich Kahn in ihrem Beitrag *Living in the Mess* sehr melancholisch-traurig und mit einer Menge Zitaten Gedanken über Robert-Rauschenberg-Poster, ironische Schnauzbärte und deren Verhältnis zu Konzeptkunst, Mash-up-Hits von Girl Talk und ihre Liebe zu einer Fünfziger-Jahre-Literatur, deren Sätze eben noch nicht »geborgt«, sondern ganz neu geschrieben worden seien. Sie beklagt authentizitätssehnsüchtig, dass niemand mehr Zeit hat, sich mit den Dingen wirklich auseinanderzusetzen und die Welt stattdessen nur noch auf der Oberfläche verhandelt wird. Womit man schnell beim Kernproblem dieser Veröffentlichung angelangt ist: Alles hier scheint selbst komplett auf der Oberfläche stattzufinden und legt wesentlich größere Aufmerksamkeit auf Design, Verpackung und musikalische Umsetzung als auf die inhaltliche

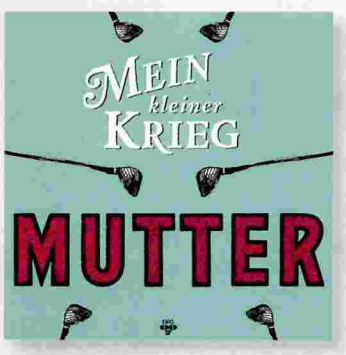
Tiefe der Beiträge, die stellenweise (und stilecht selbstironisch gewendet) ebenfalls aus einer Art Cut-and-Paste-Collage bestehen. Kurz: *Collage Culture* ist überdesignt und stellt sich damit selbst ein Bein.

Das trifft vor allem auf den Schriftsatz von Grafiker Brian Roettinger zu: Statt sich in den Dienst des Textes zu stellen, wird hier permanent und sehr unruhig mit verschiedenen Schriftgrößen, Kästchen, Leserichtungen und Typografien gespielt, die einzelne Passagen immer wieder sloganhaft hervorheben und konzentriertes Lesen beinahe unmöglich machen. Dass sich das Design von *Collage Culture* also schonungslos genau der Techniken bedient, die auf textlicher Ebene immer wieder kritisiert werden, kommt selbst wieder einer radikalen Privilegierung des Oberflächlichen nahe – ohne dass aus dieser eklatanten Diskrepanz inhaltlich etwas gewonnen wäre.

Auch Brian Roettingers Versuch, für eine Bildstrecke Künstler dazu zu gewinnen, völlig *referenzlose* Werke zu schaffen, um einen Blick ins Zeitalter der *Postcollage* zu erhaschen, mag nicht gelingen. Was zuerst damit zu tun hat, dass sich niemand gefunden hat, der diese Vorgabe erfüllen wollte oder konnte. Deswegen hat Roettinger gemeinsam mit dem Programmierer und Künstler Chandler McWilliams eine Software-Applikation geschrieben, die Collagen völlig ohne das störende Beiwerk künstlerischer Subjektivität herstellen soll – eine Idee, die am Ende allerdings wieder ein Rückriff ist: auf den alten Traum modernistischer Avantgarden zur Abschaffung des Individuums.

*

A l b u m



M U T T E R

Mein kleiner Krieg

Die Eigene Gesellschaft — 30.09.11

Text — Ralf Krämer

In den sozialen Medien war Folgendes zu erfahren: Anfang Juni, nicht mal ein schlappes Jahr nach der Veröffentlichung ihres Überalbums *Trinken Singen Schießen*, sollen sich Mutter auf einem Hof in der Toskana eingefunden haben, um neue Musik aufzunehmen. Von einem Coveralbum war die Rede – mit Songs, die eine »coole Band« niemals covern würde. Nun also ist *Mein kleiner Krieg* bereits fertiggestellt, ein Schnellschuss. Und das erste Echo geht in jene Richtung, die für ein Coveralbum typisch wäre: ein musikalisch buntes Nebenwerk. Allein, *Mein kleiner Krieg* ist kein Coveralbum im strengen Sinne. Lediglich *Regenwurm* – ein alter Ufa-Schlager, 1937 von Heinz Rühmann eingesungen – ist umgehend als angeeignetes Fremdmaterial zu identifizieren.

»So ein Würmchen hat kein Blut / So ein Würmchen hat kein Herz / Darum fühlt ja so ein Regenwurm / Auch keinen Liebesschmerz«, raunt Max Müller. So langsam, wie diese minimalistische Gothic-Rock-Nummer vor sich hin kriecht, bohrt sich das ganze Album beim mehrfachen Hören nach und nach in den Gehörgang und lässt unheimliche Bilder aufflackern; Bilder eines großartigen, pervertierten, in Musik gewandelten Heimatfilms. Auch ein Coveralbum ist ja in der Regel eine rückwärtsgewandte Selbstverortung. Und so wirkt der erste Song – *Von dem schönen Schein und dem dummen Sein* – wie ein Pastiche von Bruce Springsteens Schönem-Schein-Heuler *Brilliant Disguise* von 1987, vorgetragen mit einer leicht quengeligen Pressstimme Marke Sting aus The-Police-Zeiten. Heimat ist eben ein Ort, an dem Sentimentalität noch die mieseste Musik mit Bedeutung auflädt. In dieser rätselhaften Referenzialität geht die Idee vom *uncoolen Coveralbum* erstaunlicherweise auf. Schließlich kann Heimat auch ein Ort sein, der einen in sein früheres Ich zurückzwingt, daran erinnert, was man einst (vom Jetzt) gewollt hatte.

The Way We Were hieß 1973 ein großer Kinoerfolg von Sydney Pollack, in dem die Liebe einer jüdischen Marxistin und eines Drehbuchautors im Schwange der McCarthy-Hysterie an ihrer Konsequenz und seinem Opportunismus scheitert. *Wie wir waren* heißt nun einer der neuen Mutter-Songs, dem Sound nach eine Smooth-Jazz-Antiquität mit Stahlgitarre, wattigem Bass, molligem Harmoniegesang und träumerischer Querflöte, die einen direkt in die Spätsiebziger beamt, auf eine Wohnzimmercouch neben Mutti und Vati, wo man die TV-Premiere von *The Way We Were* an sich vorbeiflimmern lässt und Salzstangen knabbert.

Das neue Mutter-Album arbeitet meist in schleichendem Tempo, gelegentlich aufbrausend, an einer geradezu heimtückischen Auflehnung gegen falsche Gemütlichkeit. Drei Jahre nach seinem *Regenwurm*-Schlager drehte der durch alle Zeiten beliebte Schauspieler Rühmann einen Kurzfilm zum Geburtstag seines obersten Produzenten Joseph Goebbels, mit dessen Kindern. Mutter enttarnen eine innere Logik dieses scheinbaren Widerspruchs aus Niedlichkeit und Abgrund, wenn sie in *Häuser ohne Augen* das »Volk ohne Raum« in den Genuss eines »verstellbaren Sessels für das bequeme Ende« kommen lassen. Dazu singt der Chor, im einschläfernden Rhythmus eines Schaukelstuhls: »Daheim«, und wiederholt schließlich wie ein Mantra den Titel einer klassischen Gemütlichkeitspostille: »Das Goldene Blatt«. In der Medienbranche ist ja Folgendes zu erfahren: Gegenwärtig verzeichnen nur noch neue TV-Programmzeitschriften (TV für mich) und Titel wie Mein schönes Land wachsenden Zulauf. Max Müller brummelt derweil *Mein kleiner Krieg*, als wäre er Zarah Leander. Davon geht die Welt unter.

*

A l b u m

MEDIENGRUPPE TELEKOMMANDER

Die Elite der Nächstenliebe

Audioakt / RTD — 23.09.11

Text — Ulrich Gutmair

Was soll man von einem Album halten, dessen Titelsong (*Die Elite der Nächstenliebe*) mit der Zeile »Gutmenschen, Gutmenschen, Gutmenschen, Gutmenschen, Gutmenschen, Gutmenschen, Gut« anfängt? Das erinnert an Steve Ballmers legendären Auftritt vor der Microsoft-Betriebsversammlung, als der CEO wie ein Derwisch über die Bühne tobte und schrie: »Developers! Developers! Developers! Developers!«

Das letzte, offizielle Abschiedsalbum der Mediengruppe Telekommander fängt groß an, mit *Auf der richtigen Seite*. Ein Beat wie ein Herzschlag setzt ein, und die Herren von der Mediengruppe nehmen ihr gesellschaftliches Umfeld, so nennt man das wohl, auseinander. »Das ist dein Moment, der Zeitgeist der Beliebigkeit. Hier kommen die Berufsjugendlichen mit Eventcharakter. Incorporate Identity. Digital Natives, die die Klaviatur der Selbstvermarktung beherrschen.« Das sind wir, liebe Leser, das seid ihr.

Die Mediengruppe weiß, wie man Musik macht, voll auf die Zwölf, und doch schwebende Momente zulässt. Das war schon 2004 so, als sie ihr erstes Album *Die ganze Kraft einer Kultur* veröffentlichten; ein Monument des Elektropunk, das längst in der Walhalla deutschsprachiger Popmusik steht. Auf *Kommanda*, einem Stück, das jeden Dancefloor steilgehen lässt, hieß es damals: »Den Regler auf zehn am Gleichschaltmodul. Und die aktuellen Updates vom Medienmogul. Präzises Befolgen der Lifestyleinstruktion, sind Voraussetzung für solide Funktion. Denn tickt erst mal einer, dann ticken auch zwei. Ticken mal zwei, sind bald alle dabei.«

Jetzt, auf *Die Elite der Nächstenliebe*, gibt es stramme Beats, den alten funky Bass und Anklänge an Kraftwerk, Dopplereffekt, Techno, Beastie Boys, R&B und historische

Selten gehörte Musik mit JOACHIM ODY

1

2

3

4

Drei der vier folgenden Neuerscheinungen kommen aus Skandinavien. Alle vier Alben sind, jedes für sich, ein wagemutiger Mix, der vor allem Jazz-Einflüsse neu ordnet und dabei vorzugsweise extrem dunkles Klangterritorium durchschreitet. Und alle enthalten mäandernde musikalische Malströme, um mal einen in seiner Abgegriffenheit etwas peinlichen Begriff zu verwenden. Doch der Reihe nach: Der schwedische Trompeter kroatischer Herkunft GORAN KAJFES [1] bringt in seinem auf edel getrimmten Produkt *X / Y* auf Q-rious (Doppel-CD im Buchformat, kostbarste Aufmachung mit vielen Hochglanzbildern aus der Bildenden Kunst) die beiden in seiner musikalischen Brust beheimateten Seelen regelrecht zum Beben: eine extrovertierte Seite *X* und das introvertierte Pendant *Y*. Das Kajfes'sche *X* ist großartig: World Jazz in Reinkultur, in dem ein aus avantgardistischen skandinavischen Musikern (u.a. Johan Berthling von Tape) riesig bestücktes *Subtropic Arkestra* die Ära Alice Coltranes und Pharaoh Sanders' hochleben lässt. Als Kontrast taucht *Y* alles sogleich in nordisches Dämmerlicht: Stimmige Duo-Impressionen von Goran Kajfes und seinem Trompetenmusik-Partner David Österberg, angereichert mit subtiler Elektronik.

Ein weiterer, ungleich populärerer Trompeter ist der Norweger NILS-PETTER MOLVAER [2], bekannt geworden durch seine Loop-basierten Modernismen, mit denen er seinen gepressten Trompetenstil gern anreichert. Auf *Baboon Moon* (Sony / Columbia) markiert Molvaer die Überwindung von Genre-konventionen aber eher durch eine aggressive und harmonische Kraft, die vor allem dank des exzellenten Spiels des Gitarristen Stian Westerhus und des Ex-Madrugada-Drummers Erland Dahlsen zum Tragen kommt. *Baboon Moon* ist stets eine komplexe und indifferente Spannung anzumerken, angehäuft mit sporadischen Doom-Attitüden und allerlei gespenstischem Gewabere. »Freier Schwarzer Progrock« – so nennt Molvaer das.

Weitere Nordlichter gefällig? Nehmen wir das Duo ROLL THE DICE [3]. Die Schweden sind wahre Klangabenteurer, die auf abseitigen Wegen die Errungenschaften des analogen Zeitalters in die vielfach verzweigten digitalen Auswüchse der Gegenwart hinein synthetisieren. Bei Roll The Dice klingt das *Nicht-Neue* keineswegs moribund, sondern erfährt eine beeindruckende Frischzellenzufuhr, deren assoziativer Düsternis – nicht zuletzt durch wuchtige kinematografische Entwürfe – ein narrativer Charakter eigen ist. Um was es letztlich auf ihrem Album *In Dust* (Leaf) geht, das ahnt man schon, nachdem der Opener *Iron Bridge* mit seinem herrlichen Tangerine-Dream-Riff vorüber ist. In Folge schliddern bedrohliche Kaskaden aus kosmischen Konstrukten vorbei, die allesamt in Hypnose versetzen, bis einen das letzte Stück *See You Monday* mit deutlicher Klaus-Schulze-Replik in die Freiheit entlässt.

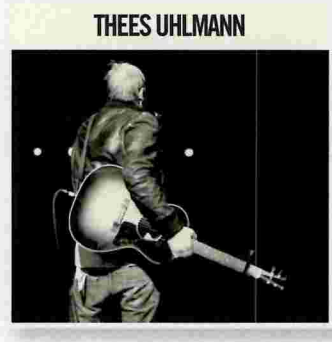
Zeit, nordeuropäischen Landschaften adieu zu sagen, um sich ganz allgemein geologischen Phänomenen zu widmen. Wie das? Nun ja, die neue Platte des KAMMERFLIMMER KOLLEKTIEFs [4] heißt *Teufelskamin* (Staubgold), was in der Natur die Schlucht zwischen zwei gigantischen Felsformationen in Gebirgsmassiven bezeichnet. Beim Kammerflimmer Kollektief brodelt es tief unten in Teufels Küche, der Rauch der Ursuppe bahnt sich seinen Weg durch zerklüftete Kamine nach oben, um kreative Rauchschwaden in die Welt zu senden. Und das sind wie immer vielfältig schimmernde Melismen aus Heike Aumüllers Gesang und Harmonium, dem Kontrabass von Johannes Frisch, Thomas Webers Gitarre plus etliche teuflische Zutaten. Große Qualität, wie sie selten genug bei mäandernden Malströmen zu finden ist.

*

Abwärts-Platten. Das Album klingt also wie der gute alte Elektropunk, nur raffinierter. Die Mediengruppe weiß auch immer noch,wie man Reime reimt, die gut klingen. Es gibt Medienkritik (»Wir werden draufhalten, solang es sich noch bewegt. So effektiv und prickelnd, wie's im Drehbuch steht«), Konsumkritik (»Ich nehm mir alles. Ich will mehr! Ich will mehr!«), Macchiatomütterkritik (»Sie macht ihr Kind jetzt perfekt. Ihr Kind ist nicht nur Kind, ihr Kind ist ein Projekt«), Geiz-ist-geil-Kritik (»Wir wollen alles kaputtkaufen!«), Deutsche-Menschen-Kritik (»Sie sind überall und sie sind in der Überzahl«). Das ist alles schön und gut, aber irgendwie trotzdem nicht richtig, zu einfach gedacht. Letztendlich ist das sogar absoluter Mainstream, da dürfen sich verantwortungsbewusste junge Protestanten genauso mitgenommen fühlen wie die Opportunisten, die denken, sie seien ganz anders und viel besser als die anderen, weil sie ihren handgemachten Designscheiß der Community übers Netz verticken. Hieß es bei der Mediengruppe früher nicht »Mehr Pop, Pop! Bis zum Erbrechen schrein: Mehr Pop, Pop«? Dieses Album aber ist *Pop* wie *populistisch*. Es gibt Schlimmeres als das. Es kann nicht jedes Album so gut wie das beste sein. Servus Mediengruppe, wir danken euch!

*

A l b u m



T H E E S U H L M A N N
Thees Uhlmann
Grand Hotel Van Cleef / Indigo — 26.08.11

Text — Sebastian Hammelehle

Als Lebenskonzept nahezu perfekt: Niemand wirkt so sehr gegen jeden Selbstzweifel resistent wie der, der es sich in der eigenen Schwiemeligkeit bequem gemacht hat; eine Ästhetik, die sich besonders unter dem Begriff des Malochertums vollkommener Widerspruchsfreiheit erfreut. Aus der ironisch zitierten Trashfigur des mit dem Westdeutschland der späten Siebziger assoziierten Malochers ist längst ein real existierender Neo-Malocher geworden, der seinem historischen Vorbild an Bräsigkeit in nichts nachsteht und sich dafür Phänotyp-immanent nicht einmal zu schämen braucht: Jeans, Bierchen, geile Karre – man will ja gar nicht mehr im Leben! Seine bevorzugten Lebensräume findet der Neo-Malocher

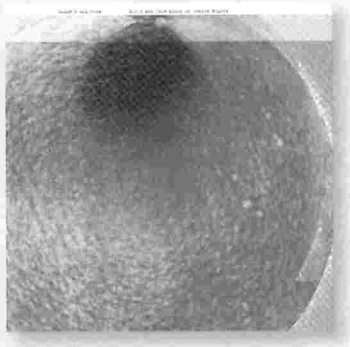
mittlerweile zwischen Kreuzberger Wrangelkiez und Hamburger Karoviertel, wo man popkulturelle Ranzigkeit gern mal mit dem Wörtchen *Kult* bemäntelt; auch beim nahegelegenen FC St. Pauli, in dessen Stadionzeitung kürzlich eine Platte mit den Worten »Die elf Songs gehen unmittelbar ins Ohr und ins Herz und erzählen Großes mit einfachen Worten« gefeiert wurde. Gemeint war ein Soloalbum, das so heißt wie der Sänger selbst: *Thees Uhlmann*.

Nun kann Uhlmann nicht unbedingt etwas für die Wortwahl seiner Fans. Auf seiner Soloplatte dauert es allerdings nur zehn Sekunden, bis der Sänger von Tomte in dem Song *Zum Laichen und Sterben ziehen die Lachse den Fluss hinauf* die entsprechenden Stichwörter liefert: Opel Kadett, Pierre Littbarski, 1974. Dazu erklingt, nach einem eher zurückhaltenden Plingplang-Intro, vom obligaten Schlagzeugtusch und von Huh!-Chören eingeleitet, ein Sound, den man so zuletzt wohl in den mittleren Achtzigern gehört hatte: Deutschrock. Rockmusik ohne all das, was Rock'n'Roll ausmacht. Die domestizierte Variante amerikanischer Vorbilder. Man muss Bruce Springsteen nicht mögen, aber die blutarme Art, in der seine deutschen Epigonen (und das sind ja die Deutschrocker) ihre Musik darbieten, lässt den schweißgetränkten Stahlwerker-Habitus vom *Boss* fast schon attraktiv erscheinen.

Auch Thees Uhlmann zitiert auf dem Coverfoto seiner Platte eine typische Springsteen-Pose. Doch anders als Springsteen, den man zumindest als popkulturelle Stimme jenes Teils der USA bezeichnen könnte, der im postindustriellen Zeitalter abgehängt wurde, beschränkt sich Uhlmanns Blick auf das eigene Spiegelbild. Uhlmann ist nicht nur der ästhetischen Oberfläche des Malochers erlegen, er verrichtet als *ehrlicher* Rockmusiker geradezu einen Job: Raffinesse, das Spiel mit Zeichen und Identitäten, scheinen ihm derart fremd, dass man die Eindimensionalität seiner Selbstdarstellung als Handwerker fast schon für ein Warhol'sches Kunstwerk halten könnte. Allein, er meint es ernst. Uhlmanns Gitarrenmusik ist dazu angetan, im Autoradio zu verhallen, getragen von einer Vielzahl so schiefer wie kitschiger Sprachbilder: »Das Leben ist wie Feuer, es brennt und wärmt«. Ihren Tiefpunkt findet die Platte im zehnten Titel *Paris im Herbst*. Begleitet von Akkordeonklängen, reimt Uhlmann »Eiffelturm gesehen« auf »es war wunderschön«. Selbst in der französischen Hauptstadt kommt der Sänger von seiner Provinzlyrik nicht los. Zuletzt sitzt er abends mit einem Mädchen da – beim Bierchen, versteht sich.

*

A l b u m / B u c h



U R S U L A B O G N E R

Sonne = Blackbox

Faitiche / Maas Media / Indigo — 21.10.11

E p

F A R B E N

Xango

Faitiche / Indigo — 16.09.11

Text — Björn Gottstein

Vor drei Jahren schuf Jan Jelinek die Kunstfigur Ursula Bogner und veröffentlichte unter dem Namen dieser angeblichen, 1994 verstorbenen und zu Lebzeiten unbeachteten Pharmazeutin aus Berlin einige elektroakustische, pseudofrühzeitliche Niedlichkeiten, deren Lo-Tech-Ästhetik und Retro-Charme jeden nicht vollkommen verbitterten Hörer für sich einnehmen mussten. Inzwischen aber scheint Ursula Bogner sich als Gespenst verselbständigt zu haben: Nach einer Galerie-Ausstellung ist nun gemeinsam mit einer neuen CD auch ein Buch über ihre Arbeit erschienen.

Darin wird auf 125 Seiten darüber nachgedacht, in welchem Verhältnis Bogner zu den spekulativen Theorien Wilhelm Reichs stand, was angesichts der Tatsache, dass sie in keinem Verhältnis dazu stand, auch weitgehend witzlos ist. Interessanter sind Interviews zur Bedeutung des Fakes in der Kunst und zum Begriff Orgonomie – sofern man sich für Fälschungen bzw. esoterische Kraftfelder interessiert. Das alles ist ausgesprochen liebevoll gestaltet und aufgemacht. Sogar Bogners Karteikasten wurde eigens nachempfunden und im Stile eines Museumsarchivars abgelichtet. Man kann das putzig finden oder sich köstlich über die erdachten Skurrilitäten amüsieren. Die gespielte Naivität und die kostümierte Nostalgie verleihen dem Bogner'schen Klang- und Textdasein allerdings eher etwas von einem Lifestyleprodukt.

Damit soll aber nun keineswegs der Stab über das Bogner-Projekt in musikalischer Hinsicht gebrochen werden. Im Gegenteil: Man muss Bogner zugute halten, den Jelinek'schen Klangraum signifikant erweitert zu haben, genauso wie dies durch Groupshow geschehen ist, ein Liveprojekt, bei dem Jelinek, Hanno Leichtmann und Andrew Pekler sich in einem unübersichtlichen Wust kruder Electronica, spröder Feedbacks und gelegentlicher Beats verlieren.

Auf einer aktuellen, unter dem Namen Farben veröffentlichten 12-Inch mit dem Titel *Xango* führt Jan Jelinek all diese zuletzt verfolgten Strategien zu einer Synthese. Hier wird die Eleganz früherer Soloalben vorteilhaft von einem neuen, an Bogner erinnernden robusten Sounddesign und einer zerklüfteten rhythmischen Faktur unterwandert. Und noch etwas anderes verdanken wir der rätselhaften Elektronik-Pionierin: ein Bild davon, wie wir uns die Geschichte der elektronischen Musik wünschen und welche Sehnsüchte mit ihr verbunden sind. Mit großem Eifer bemühen sich Wissenschaftler und Journalisten immer wieder, zu Unrecht von der Geschichte übergangene KünstlerInnen zu entdecken, heißen sie nun Delia Derbyshire oder Catherine Christer Hennix. Mit Bogner hinterfragt Jelinek diese Sehnsucht nach Mythen und Legenden, indem er selbst einen Mythos konstruiert.

*

A l b u m

M 8 3

Hurry Up, We're Dreaming

Naive / Indigo — 14.10.11

Text — Thomas Vorreyer

Plötzlich ist da diese milchzähnige Mädchenstimme und erzählt von einem »tiny, tiny frog« tief im Dschungel, dessen Berührung Bewusstseinserweiterung, Lachsalven, schlussendlich die glückliche Froschwerdung verspricht. Aber nein, *Raconte-Moi Une Histoire* – eines der zentralen Stücke auf dem neuen Doppelalbum von M83 – ist kein Drogentrip. Vielmehr greift der Franzose Anthony Gonzalez hier eine alte Traumerfahrung auf. In einer weniger Freud'schen denn nostalgischen

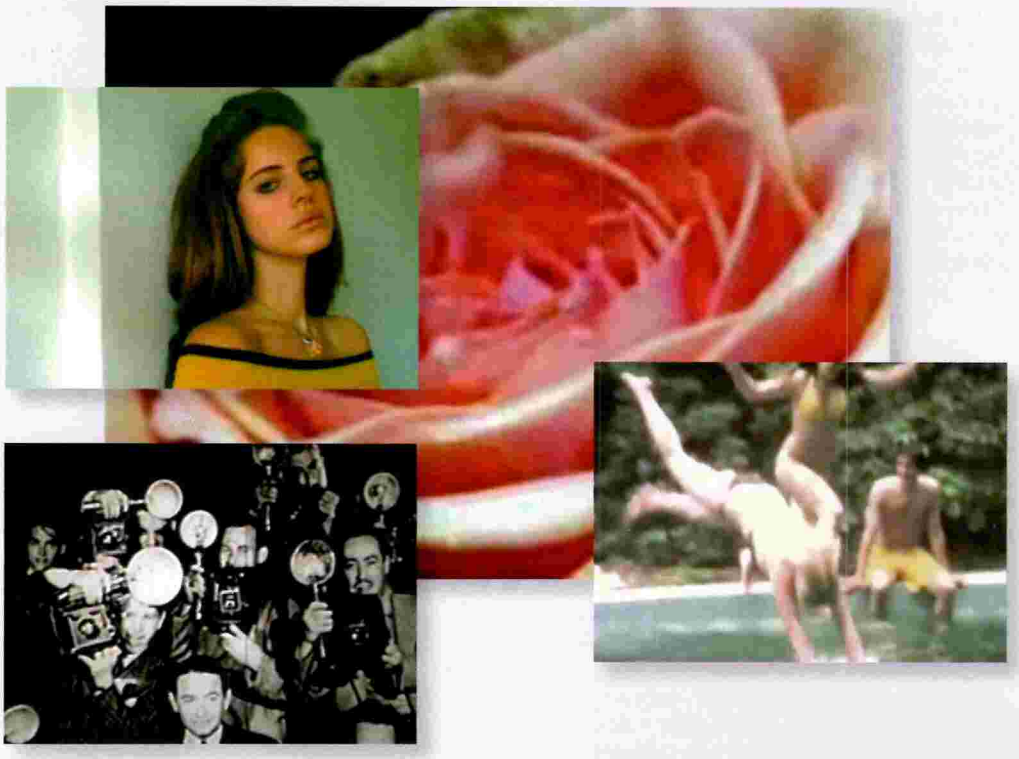
Anwandlung bilden solche das erste Leitmotiv von *Hurry Up, We're Dreaming*.

Das zweite Leitmotiv ist sein mitunter übertriebener Drang nach großen Gesten. »The city is my church«, singt Gonzalez, mittlerweile nach L.A. gezogen, etwa in *Midnight City*. Aber bitte, das ist Koketterie! Die angestrebte Dimension ist noch größer. Also wirft er sich mit seiner Stimme voller Inbrunst in jeden Refrain hinein, als ob er den gesamten Kosmos oder, banaler, zumindest das vor ihm liegende Stadion – wie zuletzt im Vorprogramm von Depeche Mode – ausfüllen müsste. Eben dieses Streben spiegelt sich auch in den Arrangements des fünften M83-Albums wider.

Elektropop im opulenten Orchestralsound, Chöre, Synthesizer-Drehleihern und -Streicher; bei *Midnight City* gen Ende auch ein Saxofon: M83 sparen nichts aus. Es ist ein gefährliches Spiel, kann die kleinste faulige Zutat doch ein ganzes Füllhorn guter Ideen verderben. Dennoch geht in dieser Hinsicht auf der ersten der beiden CDs alles gerade noch gut, wenn auch bisweilen atemlos: »We were you before you even existed«, belehrt eine Vocoderstimme im Opener *Intro*, keine Zeit aber für tieferes Nachsinnen, »Carry on, carry on!«, bricht es sofort aus Gonzalez hervor und es übernimmt die bestechende Nika Danilova (Zola Jesus).

Was dann zu Beginn der zweiten Platte folgt, ist um viele Längen reicher. *New Map* ist noch einmal so ein brachialer Überwältigungshit, *OK Pal* bietet Toto-esquen Überschwang. Im Mittelteil entsteht dann aber allmählich, was der enormen Dauer dieser Unternehmung geschuldet ist, eine gewisse Übersättigung. *Steve McQueen* hat noch einmal den gewissen Punch, doch spätestens mit dem Instrumental *Klaus, I Love You* stellt sich Müdigkeit ein. Unterhaltsamer ist da schon die Frage, welcher Klaus denn nun gemeint sei? Kinski? Nomi? Voormann? Die Lösung bleibt im Privaten. Klaus, mon amour. Nur ist die Liebe wohl nie vollkommen groß, nie perfekt. Gleiches gilt für dieses weitschweifige Doppelalbum, das auch ein schmissiger Vierzigminüter hätte werden können, seine Widerhaken aber schon längst in die Köpfe der Hörer gegraben hat.

*



Lana del Rey *Videogames* (USA, 2011)
Regie und Produktion — Lana del Rey, 4:50 Min.

V i d e o

L A N A D E L R E Y

Video Games
Strange Records / Universal — 07.10.11

Text — Thomas Hübener

Dass sich Menschen, die Musik für junge Leute machen, die Spritzen nicht nur gelegentlich in den Unterarm, sondern manchmal auch in die Lippen stecken, demonstriert die Amerikanerin Lizzy Grant in ihrem selbstgedrehten Video zur Single *Video Games* eindrucksvoll. Meist sieht man solche aufgepumpten Lippenpaare in US-Pornos oder auf über Prominente mit sinkendem Stern herfallenden Klatschseiten. Im Falle der 24-jährigen Chanteuse und ihrer sehnsuchtsschweren Soulballade mit den überzuckerten *Wenn du jetzt nicht weinst, hast du kein Herz*-Streichern ist der unabstellbare Schmollmund zusätzlich bedauerlich, weil man ihn zwischen all den angegilbten Found-Footage-Schnipseln immer wieder zu sehen gezwungen wird.

Diese Footage-Schnipsel sind dafür umso erquicklicher: Man sieht im Zeitraffer sich öffnende Rosenblüten neben ins Schwimmbecken hopsenden, angenehm undurchtrainierten Jugendlichen und mal mehr, mal weniger geschickte Absolventen drolliger Skaterparcours. Super-8-Urlaubsfotos stehen unverbunden neben Snippets alter Nachrichtensendungen, grobkörnigen Stars-and-Stripes-Fahnen, hübschen Leuchtreklamen und Paparazzi-Jagden auf besoffene Starlets, die Mühe haben, einen sturzfreien Weg in ihre Luxuslimousinen zu finden. All dem ist durch die Patina restaurierungsbedürftig-zerschlissenen Filmmaterials mit ausgeblichenen Farben, Oberflächenkratzern und brüchigen Schnittstellen Nostalgie eingeschrieben.

Es ist der klassische Fall einer Form, die selbst einen Inhalt transportiert, statt ihn bloß auszudrücken. Denn egal, was auf solchem Filmmaterial zu sehen ist – immer wird die Bedeutung *Es ist vorbei!* übermittelt. Der Torch Song, den Grant unter ihrem Alias Lana del Rey singt, ist wirklich sehr schön. Das allerdings schon seit 50 Jahren. Auf einer Metaebene passt das wiederum gut zum retroistischen Vergeblichkeitspathos von der uneinholbaren Vergangenheit ihres Videos. Grant, die Tochter eines wohlhabenden Internetdomain-Händlers, möchte hier Nancy Sinatra, Marianne Faithfull und Tori Amos in Personalunion geben. Sie mimt die Grande Dame mit den XXL-Gesten und XXL-Gefühlen, die so gerne einen Würdigen lieben würde, den sie aber nicht finden kann, weil der ja bis zu den Tiefen ihres unergründlichen Geheimnisses vordringen müsste – was selbstverständlich gar nicht möglich ist.

All das beinhaltet also ganz schön viel Arztroman. Wenn sie da an die Wand gelehnt in ihre Webcam blickt und sich vom Gesichtsdisplay her nicht so recht zwischen den Modellen *fragiles Reh in kalter Welt* und *unnahbare Diva ohne Sensorium für die mikrobengroßen Würstchen namens Mitmensch* entscheiden kann, sieht das in Tateinheit mit dem Großeinkauf beim Silikondiscounter doch weniger nach glamourösem Leben

am Sunset Boulevard als nach White Trash im Trailerpark aus. Man hat dennoch ziemliche Mühe, Lana del Rey, dieses Abziehbild mit Magie, doof zu finden und sich dem von ihr bereiteten *guilty pleasure* zu entziehen. Wie Lady Gaga ist sie ein Kunstprodukt. Kein Gefühl, das nicht bloßes Zitat eines anderen wäre. Man kennt die Liebe, schließlich war man im Kino. Der Unterschied liegt darin, dass bei Gaga klar erkennbar ist, dass sie weiß, was sie tut. Ob das auch auf Lana del Rey zutrifft, die manchmal wie ein bitterböser Hollywood-satirischer Scherz von David Lynch wirkt, muss sich erst noch erweisen.

*

A l b u m

N E O N I N D I A N
Era Extraña
Transgressive / Coop — 07.10.11

Text — Anne Waak

Der heute 22-jährige Alan Palomo, dessen geistiges Kind die Band Neon Indian ist, gilt mit seinem 2009 erschienenen Debüt *Psychic Chams* als einer der ersten und erfolgreichsten Vertreter jener nostalgischen, konturlos-verwaschenen Zitatmusik, die Hypnagogic Pop, Chillwave oder auch Glo-Fi genannt wird und als Haltung am ehesten mit dem eigenartigen Zustand zwischen Wachsein und Schlaf vergleichbar ist: Sie klingt permanent halb weggedämmert. Auf diesem Album belegte der Texaner mit mexikanischen Wurzeln herumeiernde Synthies und Shoegaze-Anleihen mit seinem sich träge dahinschleppenden Gesang. Das neue Album *Era Extraña* klingt nun noch ein bisschen schlafwandlerischer als der Vorgänger. Erinnerungen an den ewigen Distortion-Rock von My Bloody Valentine werden wach, an die Platte mit Entspannungsgedudel, die immer im in warmen Farben gestrichenen Wartezimmer des homöopathischen Doktors läuft und an den Abspann irgendeines B-Movies aus den siebziger Jahren.

Ein Stück auf dem Album behandelt – in Anlehnung an das englische Wort für »heimwehgeplagt« – ein derzeit sehr unpopuläres Gefühl: Future Sickness, also Zukunfts-Weh. Kaum einer verzehrt sich ja im Jahr 2011 nach dem noch Einzutretenden; das zeitgenössische Krankheitsbild kennzeichnet vielmehr das genau Entgegengesetzte: Das Verlangen nach Vergangenheit. Der junge Palomo ist aber auch nur ein Kind seiner Zeit und so klingt die von ihm herbeigesehnte Zukunft genau so, wie sie in der Zeit vor seiner Geburt in Filmen imaginiert wurde, die wiederum heute mit großer Lust am schonmal Dagewesenen angeschaut werden: retro-futuristisch. *Era Extrañas* 8-Bit-Fiepen und Synthie-Leiern scheinen direkt aus einem dunklen, mit allerlei Proto-Computern vollgestellten Kontrollraum zu uns herüberzudringen. Die aus ihm tönenden Warnsignale sind in Selbstgespräche vertieft, Radarbilder pulsen leise; grüne, gelbe und rote Lämpchen blinken friedlich. Die Wände dieses Raumes bestehen aus Gitarren-Morast, der Blick aus dem Periskop zeigt: Draußen dämmert die Postapokalypse. Der Szenerie ansichtig geworden, singt Palomo geistesabwesend einige Zeilen. Mit auf seine Schuhe gerichtetem Blick wagt er ein schlaffes Tänzchen. Er macht einen Schritt vor und zwei zurück. Neon Indian vertont mit *Era Extraña* also erneut den wabernden Stillstand.

*

R e m i x a l b u m

R A D I O H E A D
TKOL RMX 1234567
XL / Beggars / Indigo — 07.10.11

Text — Lutz Happel

Diese Doppel-CD versammelt alle 19 Remixe von Stücken des letzten Radiohead-Albums *The King of Limbs*, die in Form einer 12-Inch-Vinylserie sukzessive erschienen sind. Das Line-up liest sich wie eine Jahresbestenliste exquisiter, meist britischer Dubstep- und Electronica-Produzenten, wobei der Altersdurchschnitt kaum über 30 liegen dürfte: SBTRKT, Jamie xx, Harmonic 313 (alias Africa Hitechs Mark Pritchard), Pearson Sound, Caribou, Illum Sphere, Four Tet, Nathan Fake, Modeselektor u.a. Das Interessante ist nun, dass sich diese beiden CDs so anhören, als wären Radiohead durch sie – dem Naturell des Remixens entsprechend ohne eigenes Zutun – nach 18 Jahren Bandgeschichte – man muss es so pathetisch sagen – nahe an ihre Vollendung (oder Auflösung) gekommen.

Thom Yorke und seine Über-Progrockband sind ja – neben wenigen anderen mit ähnlichen Popularitätswerten wie Björk oder Beck – die letzten Vertreter einer Spezies, die Originalität noch als Sakrament ihrer Kunst betrachtet. Ihr Artrock ist immer schon der Idee des Niemals-zuvor-Gehörten verpflichtet gewesen, was spätestens seit *OK Computer* massengoutierbare Eingängigkeit und studiotechnisch raffiniertes Experiment, engmaschige Songs und weite Soundräume unter dem Dach einer fest besetzten Autoren-Rockband zusammenbrachte.

Selbst in der glitchigsten Selbsdekonstruktion – am heftigsten auf *Kid A* und *Amnesiac* zu hören – blieben sie immer ein subjekthafter Klotz von einer Band. Ihre manische Detailversessenheit (auch im Artwork) und der Zwang, ihre Veröffentlichungen als konzeptuelles Ganzes zu konstruieren, zeigten bisweilen die Humorlosigkeit, mit der Radiohead ihre Alben als Kunstwerke entwarfen. Inzwischen scheint es nun aber so, dass es Radiohead im Stadium der sich immer weiter verfeinernden Reife immer schwerer fällt, unter den Bedingungen einer sich alles und jeden aneignenden soundpluralistischen Digitalmoderne ihrem Imperativ der Originalität zu folgen, während die Aufmerksamkeit von ihrer Musik immer weiter auf ihre Begleiterscheinungen übergeht (von ökologisch korrekten Produktionen bis hin zur Radiohead-Jacke(!?)). Nach *Hail to the Thief* (2003) und den beiden darauf folgenden Alben konnte man sich dann dabei ertappen, die verschiedenen Alben zu verwechseln – ein Novum!

TKOL RMX 1234567 ist nun das erste Radiohead-Klangprodukt, das als Aneinanderreihung Einzelner überhaupt kein Konzept hat, obwohl keiner der Beteiligten das Rohmaterial wirklich komplett auseinandergenommen hat. Am größten sind jene Stücke, die sich Radiohead für ihre Zwecke am stärksten angeeignet haben, wie das feingeistig editierte Edelgeklacker Four Tets, die ätherische Hallschleife Jamie xxs, Brokenchords subtile Subbassmeditation oder Illum Spheres traurige Burial-Hommage. Es sieht ganz danach aus, als läge die beste Möglichkeit, unter dem Namen Radiohead weiterzumachen, einfach darin, andere weitermachen zu lassen.

*

Re-Issues und Compilations mit MAX DAX

Besseren Zeiten klingt gut

1

2

3

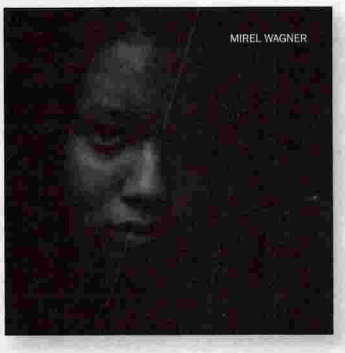
Früher oder später im Leben landet jeder beim Free Jazz. Das war schon immer so, nicht erst seit Diedrich Diederichsen 1985 *Sexbeat* veröffentlichte, aber es wurde in letzter Zeit nicht mehr so häufig thematisiert. Was dann wiederum überrascht, denn Free Jazz bedeutet die Auflösung von Form und Zeit und Raum. Es gibt Leute, die behaupten, diese Form der Befreiung sei nicht mehr zeitgemäß. Doch mag ein einfaches Beispiel genügen, um diese These zu widerlegen: Wir betreten eine Altbauwohnung in Berlin-Neukölln. Alle hören die Musik von James Blake, nicht nur in dieser Wohnung, sondern auch zu Hause, und niemand stellt sich die Frage, weshalb alle die Musik von James Blake hören. Da legt einer PETER BRÖTZMANN [1] auf, und zwar nicht die neue Peter Brötzmann, sondern eine der alten, aus den transzendenten Siebzigern, die gerade auf Vinyl wiederveröffentlicht wurden. Und siehe da: Die Wohnung klingt mit einem Mal anders. Und die Drogen wirken auch anders. Und anstrengend zu hören ist diese Musik mitnichten, sie wirkt vielmehr befreiend wie ein Aderlass nach all dem Designer-Dubstep-Pop-Crossover zuvor. Von Peter Brötzmann wurden Ende September auf dem neu gegründeten Wiener Label Cien Fuegos gleich drei form-, zeit- und raumweisende Alben wiederveröffentlicht: *Tschüs*, *Ein halber Hund kann nicht pinkeln* und *Balls* (alle Cien Fuegos / Trost). Die letztere Platte in der Besetzung Brötzmann (Tenorsaxofon), Fred Van Hove (Klavier) und Han Bennink (Schlagzeug) ist herausragend. Die drei Protagonisten lassen sich gegenseitig entfalten, nervöse Perkussion-Stakkatos, perlende Klavierläufe und dissonant-expressive Nicht-Melodien vom Saxofon ergeben zusammen eine Klangarchitektur, die in ihren Eckpunkten konzeptuell ist, in der Performance aber Improvisation zulässt.

Bereits im Jahr 1981 gab es kaum noch Interesse an der Transzendenz, stattdessen begann man heiter Popstrukturen zu dekonstruieren. In Zürich gründeten sich zu diesem Zeitpunkt DIE WELTRAUMFORSCHER [2] und lieferten noch im selben Jahr eine der besten vorstellbaren NDW-Platten ab. Nur leider hat's damals keiner gemerkt, vielleicht auch, weil das Album nur als Kassette und nicht als Vinyl veröffentlicht wurde. Geschichte wird korrigiert. Die Wiederveröffentlichung des Albums *Herzschlag Erde / Verdunkelt die Sinne* (Planam, A Tree In A Field Records) gehört zu den großen Wiederentdeckungen des Jahres. Auf Mickey-Mouse-Niveau hochgepitchter Gesang, der Sound von Bohrmaschinen, abgehangene Beats und ein brillantes Gespür für vermeintlich absurde Arrangements – all das ist auf dem großartigen, mitnichten gealterten Debüt von vor drei Jahrzehnten zu hören. Dada und Fluxus sind auch für die Schweizer ein entscheidender Referenzpunkt, außerdem die Musique concrète. Und nicht zuletzt ist erwähnenswert, dass die bisweilen hörspielartigen Songs der Weltraumforscher an Bands wie 39 Clocks gemahnen, die frühen Palais Schaumburg und nicht zuletzt Der Plan. Die Vinylausgabe kommt, liebevoll editiert, mit einem aufwendigen Begleitheft im Großformat.

Gegenüber dieser sympathisch-naiven Liebe zum Detail nehmen sich die beiden Re-Issues *Winterland* und *In the West* (beide Sony / Legacy) von Live-Aufnahmen JIMI HENDRIX' [3] aus den Jahren 1968 und 1970 auf den ersten Blick wie Leichenfledderei aus. Generisches Artwork, öde Liner Notes, hundertmal gesehene Fotos von Hendrix auf der Bühne – und doch handelt es sich hier um herausragende Aufnahmen. Die 4-CD-Buchbox von drei Konzerten im Winterland, San Francisco, ist so kraftvoll elektrifiziert, dass man sich fragt, was die jungen Leute heutzutage eigentlich für Gitarren verwenden. Spannend an den *Winterland*-Live-Aufnahmen ist, dass sich die Setlists der drei dokumentierten Konzerte vom 10., 11. und 12. November 1968 ähneln, aber nicht identisch sind. Die sich überschneidenden Versionen – etwa Dylans *Like a Rolling Stone*, *Lover Man* oder *Purple Haze* – verdeutlichen, dass Song und Live-Performance von Hendrix als *work in progress* wahrgenommen wurden: Die Jimi Hendrix Experience war eine kaum zu stoppende Musikmaschine, die auf Konzertbühnen, im Recording Studio, in Hotelzimmern und Backstage unentwegt produzierte und raffinierte. Von den *Winterland*-Aufnahmen geht auf diese Weise eine ähnliche Faszination aus wie von Miles Davis' *Cellar Door Sessions*-Box: Man hört die Musiker die Evolution der Musik auf offener Bühne vornehmen. Gegenüber der allein schon quantitativen Wucht der *Winterland*-Unternehmung nimmt sich die Wiederveröffentlichung des Live-Albums *In the West* geradezu klein und übersichtlich aus. 1972 erschienen, dokumentierte es ein perfektes, prototypisches Konzert aus Hendrix' letzten Lebensjahren. Pure elektrische Spannung auch hier. Kein Wunder, durchschießt es einen, dass Miles Davis und Jimi Hendrix zusammenarbeiten wollten. Doch stand ihnen der Tod im Weg.

*

A l b u m



M I R E L W A G N E R
Mirel Wagner
Bone Voyage / Cargo — 21.10.11

Text — Margarete Stokowski

In einem Interview sagte Mirel Wagner, sie sei nervös gewesen, als sie anfing, für Menschen zu singen anstatt für Wände. Kein Wunder. Die neun Songs auf ihrem Debütalbum klingen so nackt, dass man glaubt, man habe sich zum Zuhören heimlich in ihr Zimmer geschlichen, wo die 23-Jährige mit dem deutsch klingenden Namen Musik macht, die man – um mal ein Genre zu nennen – als Bluesfolk bezeichnen könnte, besser aber als einsame Gebete in expressionistischer Sprache.

Mirel Wagner ist eine in Äthiopien geborene und in Finnland aufgewachsene Singer/Songwriterin, deren Debütalbum bereits im Februar in Finnland erschien und dort sogar bei abgehärteten Metallern auf Begeisterung stieß. Die Progressive-Deathmetal-Band Ghost Brigade lud Wagner als Special Guest für ihre Tour ein. Wahrscheinlich war man von dem tiefschwarzen Ton des jeweils anderen beeindruckt, bei gleichzeitig musikalisch maximaler Ferne, denn minimalistischer, schnörkelloser, strenger gebaut als Mirel Wagners karge Musik kann Songwriting kaum sein. Manchmal schleicht sich ihre Stimme davon wie eine Katze.

Der Assoziationsrahmen, den sie in diesen Songs, teilweise mehr leise flüsternd als singend aufmacht, kommt aus einer Welt des Jenseitigen. Mal erzählt sie von der Liebe, die sie wie Kleidung beim Schwimmen nach unten ziehe (Ophelia!), mal schaut sie in einen Brunnen schwarzen Wassers (Trakl!) oder hält sich an Schauermärchenmetaphern (Poe!), etwa in dem Song *Despair*: »despair came riding on the crest of a big black wave«. Das stärkste Stück ist wohl *No Death,* in dem Wagner den kalten Leichnam ihrer Geliebten im aus einer einzigen Note bestehenden Refrain besingt. Die Stimmungen, die dabei entstehen, ergeben diffuse Erinnerungen an Südstaatenfolk (teilweise unterstützt durch Lyrics wie beispielsweise »when you are a dead man's unwedded bride«), an Erlösungsfantasien früher afroamerikanischer Spirituals und den Totenkult kreolischer Religionen.

Der Begriff *hauntology* wurde in den letzten Jahren inflationär verwendet, wenn es um (meist elektronische) Musik ging, die durch ihre auf ferne Erinnerungen oder bloße Suggestion zielende Produktionsweise den Eindruck erweckte, dass einen ein Schauer der Vergangenheit anwehte, der wie ein Geisterwesen gleichzeitig an- und abwesend war. Mirel Wagner braucht für ihre geisterhafte Musik überhaupt keine technischen Hilfsmittel, nur eine brüchige Stimme und die einzeln angestrichenen Akkorde ihrer Gitarre.

*

S o n g

M O D E S E L E K T O R
Berlin
Monkeytown / RTD — 30.09.11

A É R E A N E G R O T
Berlin
Bpitch Control / RTD / Finetunes — 14.10.11

Text — Oskar Piegsa

Berlin ist eine Stadt voller Musik – das beginnt in überwältigender Anzahl und Vielfalt schon bei den Amateur-Eric-Claptons, von denen es im Berliner U-Bahn-Netz nur so wimmelt. Seit den neunziger Jahren sind zwar subkulturelle Freiräume verloren gegangen, doch die Hauptstadt hat sich ein anarchisches Moment erhalten. Wer daran zweifelt, möge andere deutsche Städte besuchen, in denen sich die öffentlich abgespielte Musik auf einige nichtssagende Klassiknummern beschränkt, eingesetzt zur Steigerung des bürgerlichen Wohlbefindens auf schmuddeligen Bahnhofsvorplätzen.

Angesichts des musikalischen Überschusses überrascht es nicht, dass Berlin selbst immer wieder besungen wird. Neuerdings zum Beispiel von Modeselektor und Aérea Negrot, auf deren neuen Alben sich jeweils ein Track mit dem schlichten Titel *Berlin* befindet. Fast ein Jahr habe es gedauert, bis sie ernsthaft an ihrer neuen Platte zu arbeiten begannen, sagen Sebastian Szary und Gernot Bronsert von Modeselektor. Vorher herrschte Prokrastination und Slackertum. *Monkeytown* heißt ihr Album, benannt nach einer Stadt, in der man eher abhängt als arbeitet. Stressfrei und ziellos umherzuschweifen ist dann auch das Thema des Tracks *Berlin*. Warm brummt und klackert der Beat, Synthieflächen und Gospelvocals umschmeicheln den Hörer, während Feature-Gast Miss Platnum nur eine einzige Zeile singt: »I'm riding slow, got nowhere to go«. In der Wiederholung ist eine leichte Bedeutungsverschiebung auszumachen, »I'm riding low«, womöglich sogar »I'm riding stoned«. Das alles ergibt einen ausgezeichneten Soundtrack für die zurückgelehnte Fahrt durch Berlin, diesem postsozialistischen urbanen Vergnügungspark für Erwachsene. Eine »realisierte Utopie« nannte der Philosoph Boris Groys einmal diese seine Heimatstadt, und meint damit eine Utopie, deren Bedingungen allgemeine Armut und Stagnation seien: »Solange alles stagniert, kann man gut leben, sich geschützt fühlen, nachdenken, träumen, Wein trinken, sich gut fühlen.«

Die Kehrseite des Vergnügungsparks besingt Aérea Negrot von Hercules And Love Affair. Als Zugezogene zeugt sie auf ihrem Soloalbum *Arabxilla* von einer Anziehungskraft Berlins, die sich nicht in Einmal-Berghain-Anstehen erschöpft: »Ich will eine Deutsche wärdän«, singt die gebürtige Venezolanerin mit charmantem Akzent in einem der Songs. Deutschsprachig geht es weiter in *Berlin*, in dem Negrot zur Abwechslung nicht nach Disco, House und Nina Hagen klingt, sondern wie eine Diseuse am Barpiano, im Stil der 1920er Jahre. »Bärlin, du bist nach einem Tierrr benannt…«, schmachtet sie, während im Hintergrund gemurmelt, mit Geschirr geklirrt wird und die Party längst vorbei ist. Negrot ist »ein großer Stern« (Selbsteinschätzung), damit aber nur einer unter vielen in der Hauptstadt der arbeitslosen Künstler. Der Stadt sei es egal, ob sie geliebt wird – sie bleibe grob und kalt. Aérea Negrot würde ja gerne nach Köln oder München umziehen, singt sie, doch dort sind die Mieten zu teuer. Dass immer noch Menschen nach Berlin ziehen, liegt, so Negrot, »nur an den Preisen…« Frei nach Frank Sinatra ist das Versprechen Berlins: »If you can't make it anywhere, you can maybe make it here«. Das lohnt es zu verteidigen – auch wenn man sich von manchem U-Bahn-Musiker wünscht, er hätte es wenigstens einmal *somewhere else* versucht.

*

A l b u m

J U S T I C E

Audio, Video, Disco

Ed Banger / Warner — 28.10.11

Text — Robert Defcon

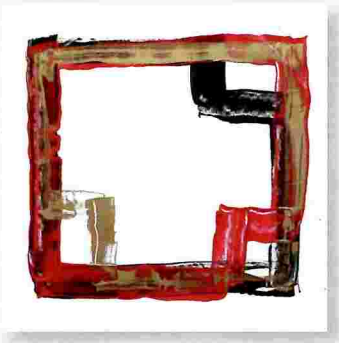
Justice goes Glamrock. Vier Jahre nach dem Chartkiller-Album † und unzähligen Promi-Remixen melden sich Justice mit *Audio, Video, Disco* (lat.: Ich höre, ich sehe, ich lerne) betont Seventies-lastig zurück. Das klingt nun etwas weniger funky und dreckig als ihr Debüt, dafür softer und bombastischer, nach queeneskem Gitarrenriff-Pathos oder Kiss auf MDMA, ein apokalyptisches Orchester. Verzerrte Härte ist passé. Der Rolling Stone attestiert Stadionrock-Qualitäten: »French dance duo Justice go arena rock!«, aber das Stadion führen sie seit jeher im Laptop-koffer bei sich. Auch dank brillanter CI: vom todessüchtig-monumentalen Kreuz auf T-Shirts und Lederjacken bis zur anarchischen Ghettogewalt im Video *Stress*, directed by Romain Gavras.

In Sachen Vermarktung wird ebenfalls nicht gekleckert: Einen Soundtrack zu einer Adidas-Werbung steuern Justice bei, featuring Kate Perry, bekannt als »We love to entertain you«-Raketenreiterin auf Pro 7, und featuring David Beckham, bekannt als Spitzensportler (anderen Quellen zufolge soll es sich um Lionel Messi handeln. Da fragt man sich: Wie kann man die beiden brasilianischen Fußballspieler bloß verwechseln?). *Civilization* heißt der vom britischen Discopop-Starlet Ali Love gesungene Track im Tempo um die 115 BPM. Sein sinngemäßer Textinhalt: »Wir marschieren zu den Trommeln des Ostens, paralysiert und besessen von verstorbenen Kreuzrittern, verloren im Schweigen, dem Ruf turbulenter Zeiten, im Bann der Wissenschaft, die auf den Lippen der Weisen lebt.« Das ist militaristisch-mystisches Munkeln, mit einem Schuss 9/11 und etwas Aufklärung. Das Schweigen als Ruf. Nur: wonach?

Nach Justice, natürlich, was ja zu Deutsch *Gerechtigkeit* heißt und einhergeht mit dem Niedergang der Sozialdemokratie. Die beiden Einstiegstracks *Horsepower* und *Civilization* heben mit den Olympischen Spielen an, einer Akkordfolge, die in den Eröffnungsakkorden fast düster wie *Thriller* (Michael Jackson) klingt, um dann im Pathos von *Eye of the Tiger* sportiv abzurocken. Auf das Zivilisationsmunkeln des zweiten Tracks folgt *Ohio*, laut Eigenauskunft eine Hommage an Crosby, Stills & Nash, »so offensichtlich und ehrlich, dass es dazu nichts zu sagen gibt«, gesungen vom Sänger der Midnight Juggernauts und mit dem minimalistischen Text: »Ohio, Tennessee, California, endlessly«, und: »Ride on«, wie einst AC/DC, aber im unbeteiligt klingenden Falsett. Dahinter steckt System: Im Studio wiesen Justice die Sänger an, möglichst ausdrucklos dazu beizutragen, dass ihre Platte wie aus einem Guss klingt. Am Ende bringt Justice-Hälfte Xavier de Rosnay das alles selbst am besten auf den Punkt: »Es ist eine Disco-Oper. Die Platte soll sowohl *laid back* wie country-mäßig klingen. Musik für tagsüber. Die Musik sollte emotional tiefgängig klingen, ohne aggressiv zu werden. Weich und gewalttätig zugleich.« Kurt Cobain thinks it sucks.

*

A l b u m



W O L F G A N G V O I G T

Kafkatrax

Profan / Kompakt — 10.10.11

Text — Alexis Waltz

Mit seiner kaum noch zu überblickenden Diskografie und als Mitbetreiber des Kölner Kompakt-Imperiums ist Wolfgang Voigt einer der einflussreichsten hiesigen Techno-produzenten. Anders als der typische in diesem Feld aktive Musiker möchte Voigt aber nicht nur seine nie endenden Grooves weiterspinnen. Ihn interessieren auch Bezüge jenseits des eigenen Stils und die Kontexte, in die sich seine Musik einschreiben lässt. Der in den siebziger und achtziger Jahren an T.Rex und Scritti Politti geschulte Voigt erlebte die Popmusik als Importphänomen. Ein hierzulande aktiver Popmusiker derartiger Prägung neigte dazu, sich vorstellen, Engländer oder Amerikaner zu sein, um selbst aktiv zu werden, denn eine hiesige Popsprache schien nicht verfügbar. Voigt machte sich deshalb daran, eine sogenannte *originär deutsche Popmusik* zu entwickeln. Die bis dahin herrschende, pauschale Ablehnung deutscher Kulturmythologie kündigte er auf. Auf Schlager und Volksmusik Bezug nehmend, entwickelte er den schunkeligen, bierseeligen *Sound of Cologne*.

Jenseits der Technoszene wurde Voigt besonders mit seinem Projekt Gas bekannt. Für Gas verarbeitete er Aufnahmen der Kompositionen von Richard Wagner und Alban Berg zu einer gewaltigen, immersiven *wall of sound*. Seine Plattencover und Albentitel wie *Königsforst* beziehen sich auf den in der Romantik entwickelten Topos des Deutschen Waldes. Weil dieser auch Teil der nationalsozialistischen Ideologie war, wurde Voigt diese pauschale Bezugnahme oft verübelt. So oder so bleibt bei Voigt die Konstruktion eines *deutschen* Popappeals eine außermusikalische Operation: Den dronigen vier Gas-Alben ist ebenso wenig anzuhören, dass sie aus der Musik Wagners und Bergs entstanden sind, wie sich direkte Bezüge zur erhaben-unheimlichen Sehnsuchtslandschaft des Deutschen Waldes herstellen lassen.

Genauso wenig haben Voigts *Kafkatrax* mit Literaturgeschichte zu tun. Voigt verarbeitet dabei lediglich mehrere Schichten von Stimmen zu elektronischen Soundscapes, aus denen manchmal einzelne Worte und Phrasen herauszuhören sind. Hier schlägt einem nicht die sprachliche Spezifik der Texte Franz Kafkas entgegen, sondern die saubere Mikrofonie einer aktuellen Hörbuchproduktion, die Voigt als Ausgangsmaterial benutzt hat. Die unheimliche, verstörende Wirkung der menschlichen Stimme, auf die die Stücke zielen, tritt nicht ein. Sie wurde von Ricardo Villalobos oder Oliver Ho schon ergiebiger und wirkungsvoller instrumentalisiert. Wie bei Gas perlt der konstruierte, kulturgeschichtliche Kontext an der Musik ab. Da ist das Selbstporträt von Voigt als Kafka auf den in Schwarz, Rot und Gold gehaltenen Plattencovern der drei Singles, aus denen dieses Album besteht, schnell vergessen. Der despotische Signifikant Kafka löst sich im seriellen Prinzip des Loops rückstandslos auf.

Voigts Stärke liegt im Vertrauen in sein Konzept. Die Idee, die Stimme des Hörbuchs auf Grooves zu beziehen, zieht Voigt in allen Konsequenzen durch und lässt sich selbst davon überraschen, wie die umgesetzte Idee wirkt – genauso wie sein Idol Andy Warhol auf den Siebdruck einer Marilyn keinen Einfluss über den Druckvorgang hinaus ausüben konnte. Viele Technoproduzenten zerstören die Serialität und die konzeptuelle Klarheit der Clubmusik durch gefällige Verzierungen. Voigt verzichtet vollständig darauf. So wird dieses vergleichsweise schwache Voigt-Produkt trotzdem von einem entschiedenen, radikal modernistischen Musikverständnis getragen, das man in der aktuellen elektronischen Musik heute oft vermisst.

*

A l b u m

R U S T I E

Glass Swords
Warp / RTD — 07.10.11

Text — Bianca Heuser

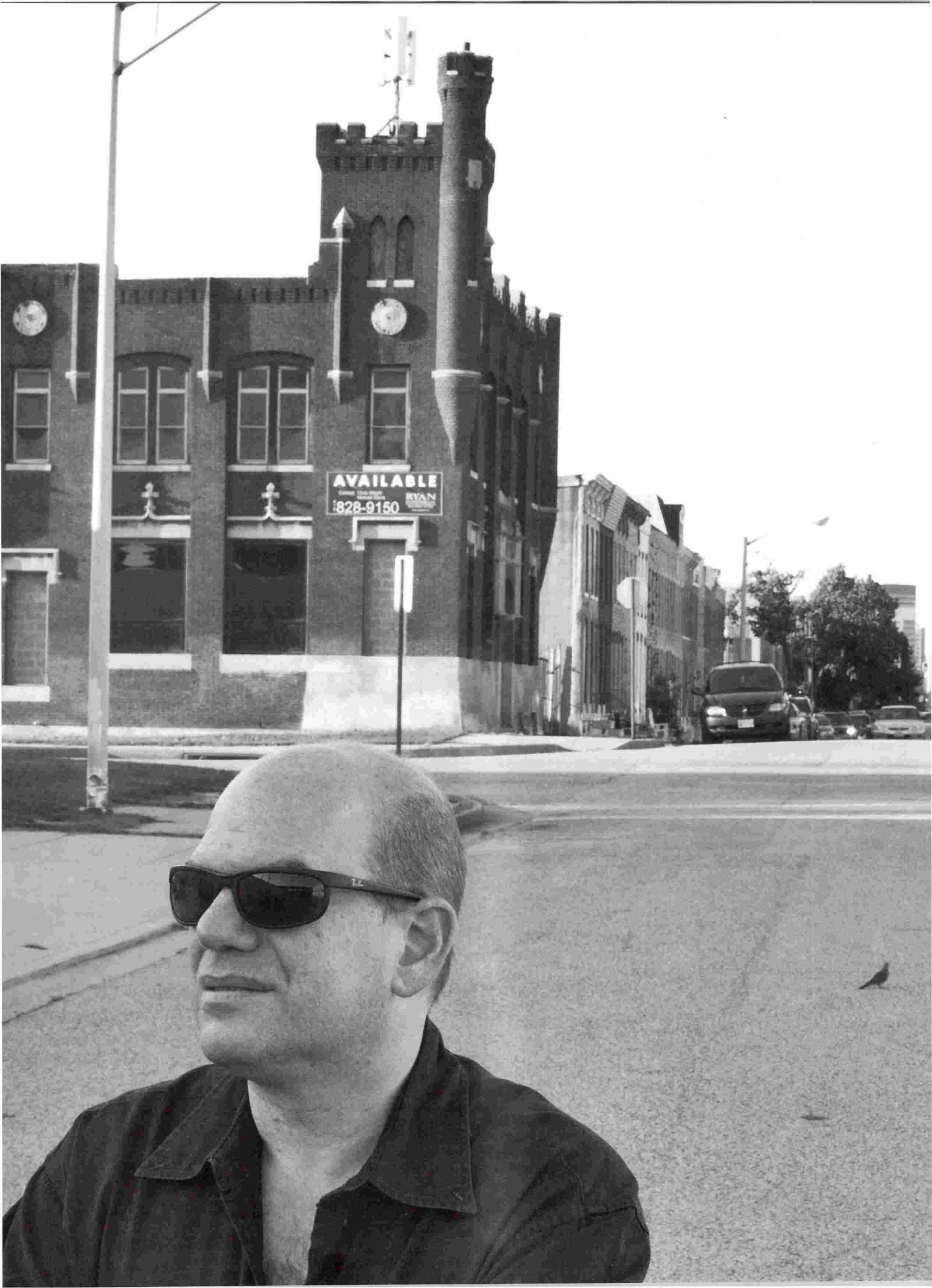
Wenn etwas erstaunlicher ist als das meist so zarte Alter der zahllosen UK-Bassmusik-Produzenten, die derzeit die Evolution elektronischer Musik vorantreiben, dann ist es die Leichtigkeit, mit der sie ständig neue Spielarten ihres Genres aus dem Ärmel schütteln. Ein Großteil dieser Subgenres geht locker als Haarspalterei durch. Im Falle des Glasgowers Russell Whyte alias Rustie handelt es sich aber um ein terminologisch sehr interessantes: *Aquacrunk* lautet der plastische Titel, der seiner Musik verliehen wurde und sich für sein Debütalbum *Glass Swords* als sehr passend erweist. Dabei ist Rusties Interesse an *Crunk* rein klanglicher Natur. Für die üblichen tradierten Machismo-Verhaltenscodes dieser Hiphop-Spielart – vornehmlich aus dem Süden der USA – hat der 28-jährige Schotte hörbar wenig übrig. Dafür umso mehr für ihr schleppendes Timing, ihre überpitchten Vocals, hochpoliert-sterilen Synthflächen und R&B-Anleihen – was Rusties Debütalbum trotz aller Verspieltheit und Detailversessenheit einiges Dancefloor-Potenzial verleiht.

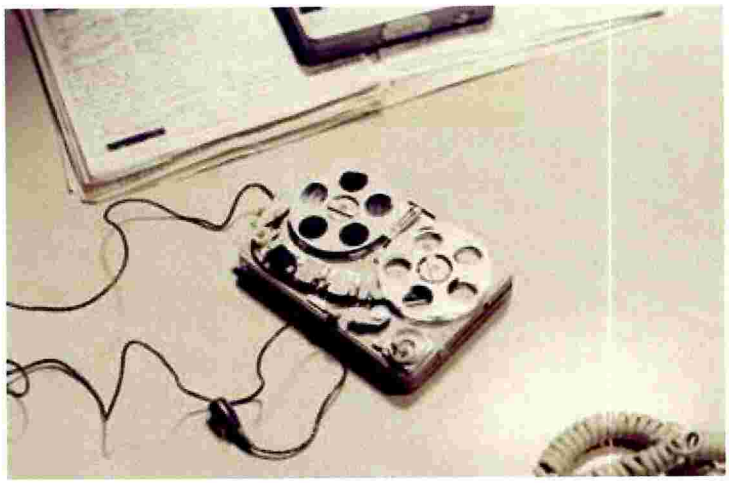
Dass Rustie, neben dem ebenfalls aus Glasgow stammenden Hudson Mohawke, fast im Alleingang der schottischen Spielart des *Crunk* eine wässrige Note gibt, hat Gründe, die in seinem Plattenschrank schlummern. Eine Initialzündung für sein Interesse an elektronischer Musik seien unter anderem Drexciya-Platten gewesen, die er – so erzählt Rustie – von seinem älteren Bruder bekam (der Klassiker). Und tatsächlich findet sich in den immer etwas überdrehten blubbernden Synthpatterns und mal morphigen, mal flirrenden Bässen Whytes ein Widerhall der aquatischen Detroiter Techno-Pioniere aus dem frühen Rephlex- und Underground-Resistance-Umfeld.

Konzeptionelles allerdings lässt sich – ganz anders als bei Drexciya – hier nicht feststellen, abgesehen vielleicht von der hochpolierten Sci-Fi-Landschaft des Rustie'schen Cover-Artworks. Doch große politische Entwürfe, wie etwa Drexciyas afrodiasporische Atlantis-Mythologie, die sich in Titeln wie *Aquatic Invasion* oder *Unknown Aquazone* und Beipacktexten über Unterwassermenschen niederschlug, fehlen bei Rustie völlig. Auch treibt ihn kein biografisch-konzeptionelles Interesse an, wie etwa seinen Warp-Kollegen Flying Lotus (der als Großneffe von Alice Coltrane sein musikalisches Erbe in Form eines binären Post-Free-Jazz fortschreibt und soundhalber mit Rustie teils durchaus zu vergleichen ist).

Dafür macht der sympathisch unbekümmerte Rustie, was ihm am ehesten entspricht und seine liebsten Freizeitbeschäftigungen verrät: Ideen aus der Plattensammlung älterer Menschen extrahieren, Fake-Gitarren durch den Synth-Wolf jagen, an Vocalschnipseln und Bleeps herumeditieren und vor allem – besonders schön in *Ultra Thizz* – neue Soundtracks für den mittlerweile retrofuturistischen Sci-Fi-Klassiker *Zurück in die Zukunft* entwerfen, was dem Ganzen einen quietschig-verspielten Disney-Faktor mit ordentlich Wumms verleiht. *Glass Swords* ist ein starkes Stück Album geworden, das nichts über einen theoretischen Ansatz verrät, dafür umso mehr über eine Playstation-Jugend.

*


AVAILABLE
828-9150
RYAN



Bevor DAVID SIMON, Creator der großen US-amerikanischen Serien *The Wire* und *Treme*, als Revolutionär des Fernsehens gefeiert wurde, schrieb er als »Rumsteh-Journalist« packende Berichte aus dem Herzen des Baltimore Police Department. *Homicide*, sein Reportageband aus dem Jahr 1991, Keimzelle von *The Wire*, ist Ende August auf Deutsch erschienen, im März wird die Übersetzung von Simons zweitem Buch *The Corner* (1997, mit Ed Burns) folgen. Thomas Groß ist nach Baltimore geflogen, um diesen »Balzac

CRIME SCENE BALTIMORE

David Simon

Interview & Fotos — Thomas Groß
Porträt — Bill McAllen / SW-Bilder — aus *Homicide*, Verlag Antje Kunstmann
Stills — Warner Home Video

für unsere Zeit« zu treffen. An der Klingel des Klinkerreihenhäuschens im bürgerlich-bohemistischen Süden der Stadt, das Blown Deadline Productions beherbergt, steht: nichts. Doch da kommt er schon um die Ecke, ein großer, kahler, leicht übergewichtiger Mann Anfang 50. Er war gerade im Gym, um »die Folgen des Soulfood von New Orleans abzutrainieren«. Ein Gespräch mit Simon über den postindustriellen Umbau der amerikanischen Städte, die Ökonomie der Droge und den Zustand der USA zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

Links — David Simon vor seinem Lieblingsgebäude in Baltimore – der ehemaligen Zentrale eines Bierlieferanten.

Mr. Simon, für Ihre Reportagebände *Homicide* und *The Corner* haben Sie Ende der achtziger Jahre je ein Jahr recherchiert, einmal in der Mordkommission von Baltimore und einmal im Drogenmilieu. Erkennt man Sie auf der Straße heute noch wieder?

DAVID SIMON Gelegentlich. Viele sind inzwischen in Pension gegangen oder gestorben, manche clean geworden. Hin und wieder läuft mir jemand aus den Büchern über den Weg, aber es werden aus naheliegenden Gründen weniger. 20 Jahre sind eine lange Zeit.

Hat sich viel verändert seit damals?

Nur an der Oberfläche. Die Mordrate ist um 20 Prozent gesunken, aber das ist auf die sinkende Bevölkerungszahl zurückzuführen: weniger Leute, weniger Tote. Eine kluge Entscheidung aus Sicht der Stadt war es, die Hochhäuser niederzureißen, Lexington Terrace, Murphy Homes, das waren Brutstätten des Verbrechens. In West Baltimore hat man außerdem ein neues Polizeirevier in die Gegend geklotzt, das reduziert die Sichtbarkeit des Drogenhandels. Ansonsten ist alles beim Alten.

Ihre ersten Texte haben Sie als Polizeireporter verfasst. War der Job gewöhnungsbedürftig?

Wenn man wie ich in einem funktionierenden Teil der Welt aufgewachsen ist, neigt man zu stark verengten Blickwinkeln. Die gehen bei der täglichen Arbeit natürlich als erstes den Bach runter. Für mich war das heilsam und auch lustig, und ich habe sehr schnell sehr viel über die Stadt gelernt. Mein Glück war, dass ich gute Lehrer hatte, Cops genauso wie Leute von der Straße, die sich die dummen Fragen eines Ahnungslosen gefallen ließen.

Aus nachrichtlichen Texten wurden literarische Reportagen und daraus eine neue Art von Fernsehen. Wenn man heute in Baltimore unterwegs ist, erkennt man die Stadt aus *The Wire* sofort wieder, sie wirkt bloß seltsam menschenleer: wie eine Bühne ohne Akteure.

Nun, wir sind nun mal kein Volk von Fußgängern *(lacht)*. Im Ernst, Baltimore entvölkert sich. Nicht die Vororte – die wachsen, genau wie die Vororte der Vororte. Ansonsten aber sind wir eine schrumpfende Stadt, genau wie Detroit. Im Innenstadtbereich ist die Einwohnerzahl seit den späten Achtzigern von 800.000 auf etwa 620.000 gesunken, das ist fast ein Viertel weniger. 18.000 bis 19.000 Häuser stehen leer und verfallen.

So etwas wie ein öffentliches Leben, mit Cafés und Kneipen, scheint es nur rund um den innerstädtischen Hafen zu geben.

Rund um den Hafen und in South Baltimore mit seiner alten Bausubstanz schreitet wie überall die Gentrifizierung voran. Es haben sich auch viele Pendler angesiedelt, denn die Mieten sind hier noch nicht so hoch wie in Washington, und mit dem Zug ist man in 40 Minuten da.

Als wir die zweite Staffel von *The Wire* drehten, die ja im Hafen spielt, haben wir noch Witze gemacht: Der Getreidesilo da drüben, da kommen bestimmt bald Apartmentwohnungen rein.

Genau so ist es gekommen. Das Ding heißt heute *Silo Point*.

Das Großartige an *The Wire* und auch Ihren Reportagebüchern ist, dass sie einmal nicht in New York oder Los Angeles spielen. War das eine strategische Entscheidung?

Zunächst einmal war es einfach der Job, der mich hergebracht hat, ich habe mir die Stadt nicht ausgesucht, sondern bin einfach hineingestolpert und geblieben. Zum anderen aber hat Baltimore etwas Exemplarisches. Es ist eine Stadt aus der zweiten Reihe wie Cleveland, St. Louis, Camden oder Detroit. Die Industrie, die sie groß gemacht hat, befindet sich im Niedergang oder ist bereits verschwunden, jetzt geht es darum, was aus den leer stehenden Fabrikhallen wird – und den überflüssig gewordenen Leuten. Bloß ein paar schaffen es in die neuen Dienstleistungsberufe. Der kulissenhafte Eindruck täuscht nicht, Baltimore befindet sich mitten im Umbruch. Seinen Platz in der globalisierten Welt muss es erst noch finden.

Die postindustrielle Stadt liefert die Stories, die heute erzählt sein wollen.

Man ist mit diesem Stoff auf jeden Fall näher an der Zukunft dran. Geschichten über Los Angeles haben wir nun wirklich genug, L.A. ist die große Traumfabrik des Westens. San Francisco gibt es nur einmal, und New York ist eine Illusion, die mit Wall-Street-Geld derart planvoll aufgerichtet wurde, dass du nicht einmal mehr nachts im Central Park anständig ausgeraubt wirst. Schon erstaunlich, wie das Verbrechen an die Grenze des Nichtexistenten heruntergedrückt wurde, man könnte fast denken, man wäre in Europa, aber die Dynamik dahinter hat etwas Künstliches. New York wurde neu erschaffen. Baltimore dagegen ist einfach nur, was es ist: eine typische Stadt mit typischen Problemen, und das reizt mich.

Der klassische Gegenentwurf zum urbanen Moloch war in der amerikanischen Tradition immer die Kleinstadt.

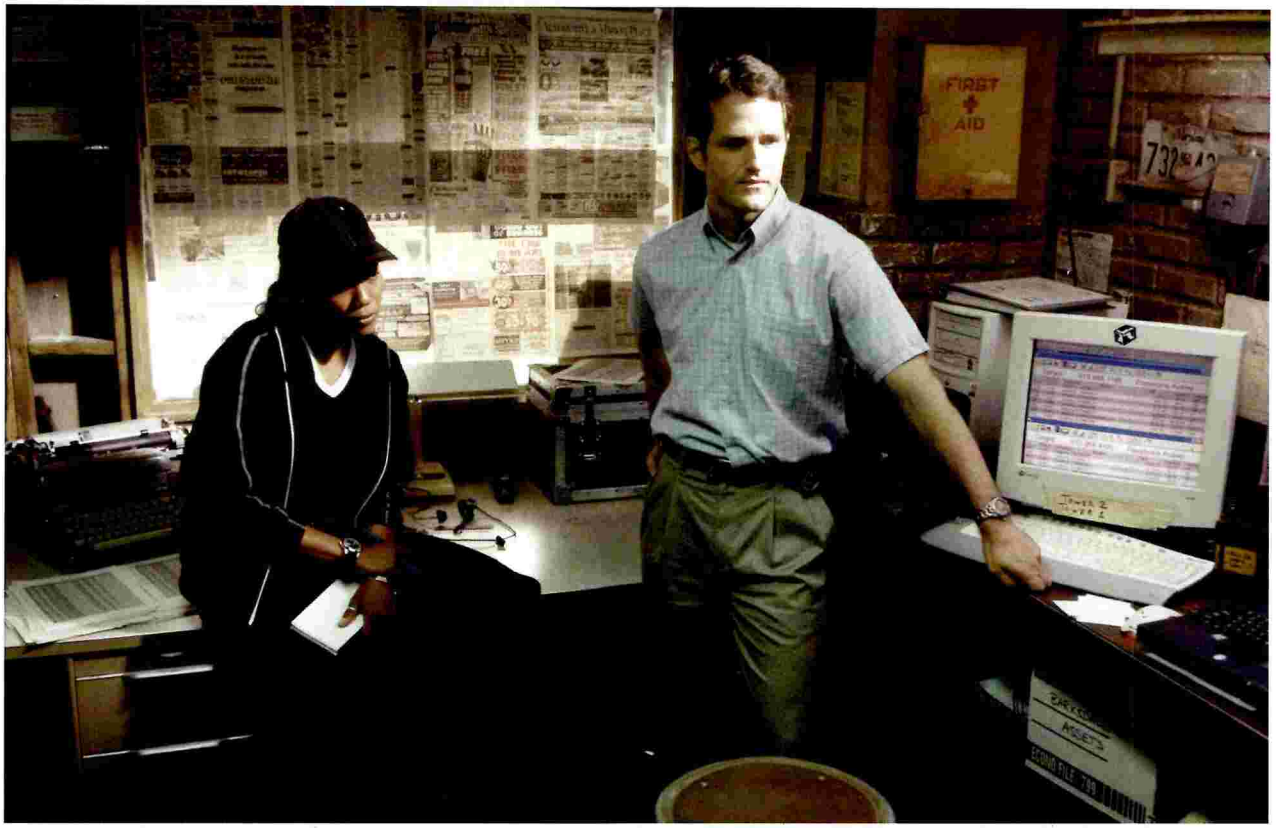
Die amerikanische Kleinstadt ist tot, oder besser gesagt: ein Mythos, den die Republikaner für sich nutzen. Kleinstadtwerte als Ausdruck eines besseren Amerika, wie damals im Wilden Westen, was für ein gigantischer Quatsch! 83 Prozent aller Amerikaner leben inzwischen in Städten oder Gegenden, die dabei sind, sich zu Städten zu entwickeln. Unsere Zukunft wird urban sein, ob es uns gefällt oder nicht. Das gilt natürlich nicht nur für Amerika, sondern auch für Städte wie Mexiko City oder Karatschi, die in kurzen Zeiträumen sprunghaft gewachsen sind.

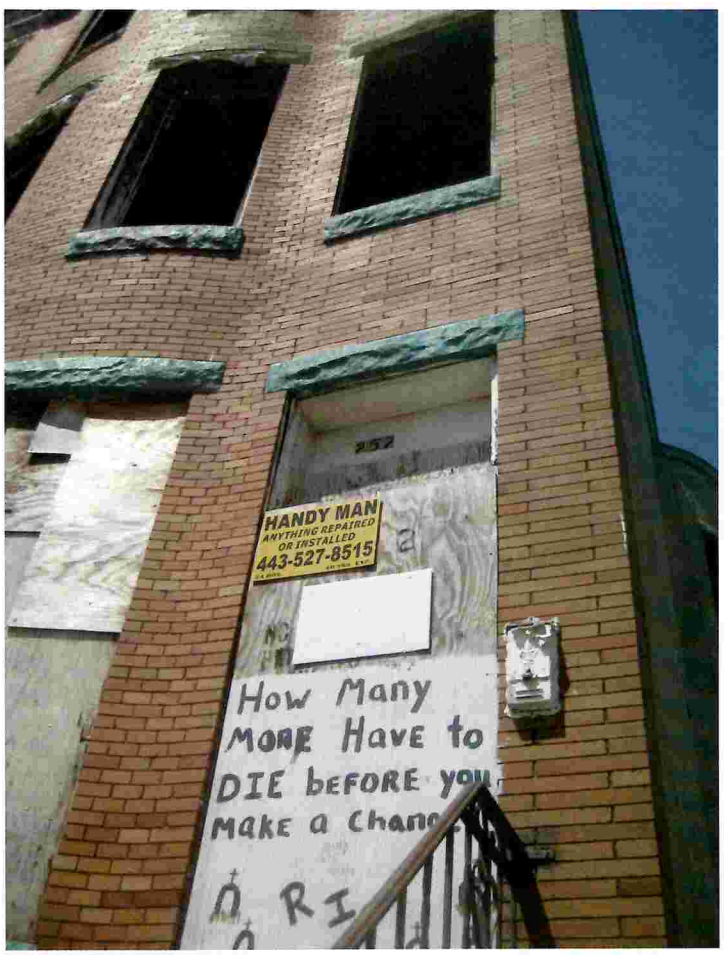
Je schneller die Welt sich dreht, desto unwahrscheinlicher wird es, dass der eigene Nachbar aussieht, spricht oder denkt wie man selbst. Damit zurechtzukommen ist die Herausforderung der Stadt.

In welchem Maß ist Ihr Verfahren journalistisch geblieben?

Es ist einfach so, dass ich nicht sehr fantasiebegabt bin. Man könnte sagen, dass meine Vorstellungskraft beeinträchtigt ist. Ich kann keine Welt heraufbeschwören, die ich nicht selbst erlebt und bis zu einem gewissen Grad studiert habe. Was geht, ist, sich die Arbeiten anderer Journalisten zu eigen zu machen, wie im Fall von *Generation Kill*, da habe ich Evan Wrights

Domino
Sugars


FIRST
AID


HANDY MAN
ANYTHING REPAIRED
OR INSTALLED
443-527-8515
How Many
MORE Have to
DIE before you
Make a Chan

SGT NOLAN
SGT LANDSMAN

Reportage mit meinen eigenen Mitteln ins filmische Medium übertragen. Es muss aber immer plausibel sein im Kontext des Gegenstands, der abgebildeten Welt und der sich daran anschließenden Frage, was Wirklichkeit heute eigentlich bedeutet, und das betrifft sowohl die Geschichte als auch die Charaktere. Was ich im Fernsehen mache, ist also kein Journalismus, aber zutiefst in einem journalistischen Impuls verwurzelt.

Welchem Genre würden Sie *Homicide* und *The Corner* zuordnen? Sind das noch Reportagen oder schon Romane?

Romane sind das nicht, ich hab mir da ja nichts zusammengebraut. Die Bücher handeln einfach nur davon, was Leute wirklich gesagt haben, was im Lauf eines Jahres wirklich passiert ist. Insofern kann man in dem Fall mit Fug und Recht von Journalismus sprechen, oder, wenn man unbedingt einen Namen für das Ganze braucht, von *narrative non-fiction*. Die Fernsehserien gehören zu dem Genre, das man bei uns *drama* nennt, das heißt: Figuren und Handlung sind erfunden, basieren aber immer noch auf tatsächlichen Erfahrungen.

Sie haben einmal den Ausdruck »Vom Leben stehlen« gebraucht.

Ich kannte damals halt diese ganzen Begriffe nicht, »eingebetteter Journalismus« oder »immersiver Journalismus«, mir war das nicht geläufig, bis einer ankam und sagte: Hey, das ist doch genau das, was du tust. Bis dahin hielt ich mich immer für einen typischen Vertreter eines Herumsteh-und-Beobachter-Journalismus, im Gegensatz zu dem Verfahren, nachträglich zu Leuten hinzugehen und sie zu einem Vorfall zu befragen. Dann doch lieber einfach hingehen und abwarten, was passiert, ohne eine genaue Vorstellung davon zu haben.

Ich dachte einfach: Wenn sie dich ein Jahr lang mitten im Morddezernat rumstehen lassen oder an dieser Ecke, wo Drogen vertickt werden, wird schon irgendwas passieren.

Herumsteh-und-Beobachter-Journalismus, der Begriff gefällt mir noch heute, er ist so schön offen.

Ihnen ist aber klar, dass Sie auch in Europa als zweiter Balzac gehandelt werden?

Das sind immer diese Floskeln, genau wie »Der wütendste Mann im Fernsehen«. Diesen Balzac-Vergleich hab ich zum ersten Mal im Time Magazine gelesen, und weil am Ende des Artikels eine Mailadresse angegeben war, hab ich dem Typen eine Fake-E-Mail geschrieben, so in der Richtung: »Jemand hier von der Straße hat mir erzählt, dass du mich einen Ball Sack genannt hast. Ich weiß nicht, wo du her bist, aber ich bin aus Baltimore, und wenn man da jemanden einen Ball Sack nennt, ist das echt was Übles, also lass mal lieber stecken, Junge.« Das muss ihn komplett von den Socken gehauen haben. Jedenfalls kam nie eine Antwort.

In welcher Tradition sehen Sie sich lieber?

Oh, es gibt schon ein paar Bücher des Herumsteh-Journalismus, die ich bewundere. Das eine ist *Let Us Now Praise Famous Men* von James Agee, mit Fotografien von Walker Evans. Als Tageszeitungsjournalist, der ich war, als mir einer das Buch in die Hand drückte, kann man die Wirklichkeit ja immer nur häppchenweise beschreiben: Gestern passierte dies und das. Dieses Buch hat Türen in mir aufgestoßen, weil es detailliert und über einen längeren Zeitraum hinweg das Leben armer Landarbeiter in den Appalachen schildert. Von der ersten Auflage wurden in den dreißiger Jahren 600 Stück verkauft, heute ist es ein Klassiker. Das zweite Buch ist *How the Other Half Lives* von Jacob Riis, ein Armutsbericht aus der Lower East Side von New York an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Riis ist ein großer Chronist, Agee ein Poet, angesichts solcher Bücher fühlt man sich als Reporter zugleich stolz und beschämt, weil man die erzählerische Kraft darin erkennt und zugleich die Armseligkeit des eigenen Tuns. Und es gibt mehr solcher Bücher.

Upton Sinclair?

Weniger. Sicher habe ich *Der Dschungel* mal an der Highschool gelesen, aber nicht weiter darüber nachgedacht. Ich schätze auch viele der neueren Autoren, Tracy Kidder, der ein Buch über Computer Geeks im Silicon Valley der Siebziger geschrieben hat, *The Soul of a New Machine* heißt es, oder Jim Bouton und Leonard Shecter mit *Ball Four*, ihrem Bericht aus dem Inneren eines Baseballteams, der viel mehr ist als das, nämlich eine Geschichte darüber, wie die alten Autoritäten ihre Definitionsmacht über das Bild des Sporthelden verlieren. Dann natürlich Michael Herr, *Dispatches*. Genauer ist nie über den Vietnamkrieg geschrieben worden – wie er sich anfühlte, von Situation zu Situation, die seltsame Intimität des Kampfs …

Ihre Bücher sind urbane Krisenberichte mit zwei zentralen Schauplätzen: dem Polizeirevier und der Straßenecke. Was genau bedeuten diese Orte für Sie?

Die Straßenecke ist der Schnittpunkt jeglicher *street culture*, ob legal oder illegal, sie ist der Ort, wo es passiert, das Wasserloch, der Versammlungsplatz, besonders für die Armen. Viele können es sich nicht mehr leisten, in eine Bar zu gehen, also trinkt man draußen aus der braunen Papiertüte. Die Straßenecke akzeptiert alle Arten von Leuten, man entgeht der Hitze, die sich in den Räumen staut, redet mit Freunden, sieht die Welt vorüberziehen.

Die Straßenecke ist auch der Ort einer Schattenökonomie.

Der Drogenhandel ist der einzige Wirtschaftsfaktor, der in vielen dieser Viertel noch funktioniert, und das ist eine vergleichsweise junge Entwicklung. Als alles begann, in den Vierzigern und Fünfzigern, waren Heroin und Kokain Jazzdrogen, man sah dem Käufer auf die Schuhe, um sicherzugehen, dass es sich nicht um einen Polizisten handelt, oder um den Cousin eines Bekannten. Es war eine verschwiegene Transaktion. Heute ist es ein Massenmarkt: Ich hab gehört, die Red-Tops sollen gut sein? Gib mir ein paar davon! Das Fenster des Wagens, in dem du vorfährst, entspricht dem Schalter, an dem du bei McDonald's einen Hamburger rübergereicht bekommst.

Richard Price, als Autor auch am Drehbuch von *The Wire* beteiligt, hat vom »gebrochenen Herzen der Stadt« gesprochen.

Das klingt ziemlich poetisch *(lacht)*. Richard ist sein Geld wert, er weiß einfach, wie man einen Satz drechselt. Für mich ist die Straßenecke aber eher Ausdruck meiner Liebe zur Stadt. Wenn ich meine patriotischen Gefühle bis an den Rand des Glaubwürdigen dehne, entdecke ich in mir einen Sinn für das Gemeinschaftliche, eine Hoffnung, die sich auf das

vielsprachige multikulturelle Gebilde richtet, das eine amerikanische Stadt darstellt. Als Steve Earle, dessen Musik mir sehr am Herzen liegt, einmal gefragt wurde, warum er von Nashville nach Greenwich Village gezogen sei, hat er gesagt: Ich hatte irgendwann das Gefühl, schreien zu müssen, wenn ich zur Tür rauskomme und kein multikulturelles homosexuelles Paar händchenhaltend die Straße runtergehen sehe.

Wo in diesem Bild würden Sie das Polizeirevier ansiedeln?

In der Symptombekämpfung. Alle wissen, dass der Krieg gegen die Droge vergeblich ist, ein einziges großes Desaster. Wir verwenden viel zu viel Anstrengung, Geld und Menschenleben für eine Prohibition, die nicht durchsetzbar ist, die einfach nicht funktioniert. Doch obwohl dieser Sachverhalt so offensichtlich ist, dass er einen anspringt, enden politische Karrieren oft schnell, wenn jemand es wagt, die Wahrheit offen auszusprechen.

Warum entwickelt die Politik so wenig Interesse an dauerhaften Lösungen?

Weil wir uns inzwischen in einem Zustand der Unregierbarkeit befinden.

Im Politikspielen sind wir Amerikaner groß, alles ist irgendwie Politik, ist politisiert. Wenn es aber ums konkrete Regieren geht, verhalten wir uns immer noch wie Kinder.

Ed Burns, der Ex-Cop, mit dem ich heute noch beim Schreiben zusammenarbeite, hat einmal gesagt: Wir brauchen für unsere Städte Politiker, die imstande sind, Olivenbäume zu pflanzen: Sieben Jahre lang erntest du nichts, aber wenn dann die erste Olive wächst, hast du eine echte Olive. Sieben Jahre, das ist ein Zeitraum, an den angesichts der amerikanischen Tagespolitik nicht im Traum zu denken ist, es geht bloß um die nächsten Wahlen und das schnelle Geld. Warum soll ich ein Problem lösen, wenn für mich dabei nichts rausspringt?

Immerhin gibt es Wahlen.

Nicht für die Leute, von denen wir hier sprechen. Die paar Fabrikarbeiter, die das Industriezeitalter aus sich entlassen hat, zählen nicht, sie gehen auch nicht mehr wählen, und wenn doch, in verschwindend geringer Zahl. Also stellen sie keinen Machtfaktor dar. Ökonomisch gesehen ist es teurer, sie wieder in die Gesellschaft einzugliedern als sie einfach an Drogen oder aus Drogen resultierender Gewalt zugrunde gehen zu lassen. Jede Suppenküche – ich kenne in West Baltimore eine, die von linksradikalen Katholiken betrieben wird – tut mehr für die Armen als nutzlose Drogenbekämpfungsprogramme.

Würden Sie sich der radikalen Linken zurechnen?

Ja, aber ohne einer Organisation anzugehören. Zu den vielen Etiketten, die man mir aufgepappt hat, gehört auch »Marxist«, aber das klingt ein bisschen arg dogmatisch angesichts meiner Grundsätze. Ich glaube nicht daran, dass der Marxismus Lösungen auf makroökonomischer Ebene bietet. Andererseits kann man viel von Marx lernen, nicht zuletzt einen gewissen Respekt für den Kapitalismus als Wohlstandsmotor. Nach der Großen Depression, zu Zeiten des New Deal, waren wir in Amerika nah dran, eine bessere Gesellschaft zu schaffen, aber das ist vorbei. Wir haben einfach den Glauben an den Treibstoff verloren, der uns zur Weltmacht emporgehoben hat: die Transformation der Arbeiterklasse in eine funktionierende Mittelschicht. Die Reichen wollen heute einfach nur reicher werden, sie haben den Gesellschaftsvertrag einseitig aufgekündigt, und das bedeutet, dass Amerika ein Reich im Niedergang ist. Nicht, dass es uns nicht mehr gäbe, dass wir international irrelevant geworden wären, aber das Amerikanische Jahrhundert ist vorüber.

Hat auch Obama letztlich nichts verändert?

Diese Dinge sind nun einmal systembedingt. Als Amerikaner hat mich Obamas Wahlsieg damals mit Stolz erfüllt, ich begrüße es, dass wir weniger ausschließend geworden sind. Die aktuellen Grenzverläufe in unserer Kultur sind inzwischen weniger rassen- als klassenbedingt, aber ich glaube nicht daran, dass wir, einfach indem wir den richtigen Mann wählen, etwas an der Tatsache ändern, dass wir den Göttern der Wall Street huldigen, dass politischer Einfluss bei uns gekauft wird und wir deshalb kein wirklich demokratisches Land mehr sind. In der Finanzkrise haben wir die Welt für Scheiße verkauft und jeden dazu gebracht mitzumachen. Und mit jedem Tag, an dem Spendengelder in unbegrenzter Höhe in die Politik fließen, werden wir weniger demokratisch.

Sind Sie so etwas wie ein negativer Patriot?

Nun, jeder kommt von irgendwoher, jeder will sich irgendwo zugehörig fühlen, Sie etwa nicht? Ich fühle mich eben mit Baltimore verbunden, zu einem gewissen Grad auch mit New Orleans. Wie ich schon sagte, ich mag Städte. Das friedliche Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Kultur und Herkunft ist nicht nur etwas, das ich unterstütze, ich glaube daran, und ich lebe es. Außerdem hat auch Baltimore in der Geschichte seine Momente gehabt: Als Anfang des 19. Jahrhunderts die Briten Washington und das Weiße Haus niederbrannten, waren wir die Stadt, die sie zurückgeschlagen hat. Am Morgen danach hat Francis Scott Key, der auf einem der britischen Schiffe gefangengehalten wurde, beim Anblick der wehenden amerikanischen Flagge über Fort McHenry unsere Nationalhymne geschrieben. Mit solchen Geschichten kriegen sie sogar mich!

Kann man Ihre Protagonisten trotz allem als Helden bezeichnen?

Nein, alle sind ja an ihre Institutionen gebunden, sind Gefangene des Systems, auch die Politiker. Niemand hat ein Problem damit, dass ein Detective einen Mord aufklärt, es ist ein akzeptierter Teil seines Jobs, und die meisten machen ihn gut, aber ist das heroisch? Ich weiß nicht. Vielleicht ein bisschen aus der Reihe tanzt in *The Wire* Omar: Er ist ein Freibeuter, ein Pirat, einer, der auf keiner Seite steht.

Und er endet so banal, durch den Schuss eines Kindes.

Nicht heroisch eben, nicht wie am Ende von *The Wild Bunch*. Ich meine, ich bin wie jeder andere ein großer Verehrer von Sam Peckinpah, aber das war nun mal nicht die Tonalität von *The Wire*. Wer behauptet, »Let's go!« sei der größte Satz der amerikanischen Filmgeschichte, darf mit meiner Unterstützung nicht rechnen.

***Treme*, Ihre in New Orleans spielende neue Serie, kennt aber zumindest so etwas wie Helden des Alltags. Sie kehren in ihre verschimmelten Häuser zurück und beginnen von vorn.**

FULTON CUT-RATE
LIQUORS
LIQUORS

NO LOITERING
Miller
REG·LITE·DRAFT
GPK

Stimmt, da steckt ein bisschen mehr prosaischer proletarischer Heroismus drin. Sie ließen mich diesmal eine Serie machen, die nicht davon handelt, was ich hasse, sondern vom Gegenteil, meiner Liebe zu New Orleans und diesem Viertel, Treme. Die Serie sagt: Schaut, was der amerikanische Spirit noch immer zustande bringen kann. Natürlich geht das nur unter Berücksichtigung afroamerikanischer Einflüsse, europäischer Einflüsse, das alles ist damals in New Orleans zusammengekommen, auf einer Fläche von acht Blocks.

Würde die USA heute von der Landkarte verschwinden, Jazz, Blues und Pop wären unser genuiner Beitrag zur Weltkultur, und nicht Baseball oder Film. Filme können wir bloß gut vermarkten.

Sie haben die Unausweichlichkeit, mit der die Fronten in *The Wire* aufeinanderprallen, einmal mit einer griechischen Tragödie verglichen.

Das tue ich immer noch. Die Griechen bezogen das Verhalten des Einzelnen auf ihren Stadtstaat, den Demos, sie dachten insofern gesellschaftsbezogen. Das moderne Drama hingegen stellt, beginnend mit Shakespeare, das Individuum in den Mittelpunkt. Seither hat man das Schicksal in der Hand, man wird an sich selbst gemessen, und dieser Rahmen kommt uns sich immer wieder selbst updatenden Postmodernen natürlich viel stärker entgegen. Wir lieben einfach die Vorstellung, die Kontrolle zu haben: Irgendein Ausweg findet sich immer, du triumphierst über die Verhältnisse, *du* erteilst *ihnen* eine Lektion. Davon handeln 90 Prozent der Produkte der amerikanischen Unterhaltungsindustrie, das ist im Wesentlichen auch der Beitrag, den das juvenile Medium Fernsehen uns beschert hat: schnelle Erlösung, die Guten gewinnen immer. Ich kauf ihnen das nicht ab *(lacht)*, ich bin aus Baltimore.

Trotzdem hat es *The Wire* nicht nur ins Fernsehen geschafft, sondern macht den *Sopranos* den Ehrentitel »Beste Serie aller Zeiten« streitig.

Nüchtern gesehen wurde mit den Bezahlkanälen zunächst einmal einfach ein ökonomisch funktionierendes Modell von Fernsehen entwickelt. Es hat die Tendenz, die Autoren das machen zu lassen, was sie wollen, und so machen wir halt ein idiosynkratisches Fernsehen, das uns und andere persönlich anspricht. *The Wire* ist ja ein Kollektiv, Ed Burns ist so wichtig wie jeder andere, das Gleiche gilt für George Pelecanos, den Produzenten. Natürlich muss es eine erzählerische Konsistenz geben, man kommt, wie bei jeder Narration, nicht drumherum, das Ganze im Auge zu behalten, und das übernehme ich. Trotzdem hat dieses Gerede von einem neuen Autorenfernsehen etwas Hypeartiges.

Wie sehen Sie die Entwicklung?

Es gibt uns nur, weil wir die Werbung losgeworden sind. Werbung ist nichts dem Fernsehen Äußerliches, sie beeinflusst das Erzählen einer Geschichte über den finanziellen Druck, der in den Werbeblöcken steckt – bis hin zu dem Punkt, an dem automatisch der strukturell größtmögliche Bullshit entsteht. Denn wenn du deine Story alle zwölf Minuten unterbrechen musst, um sie beim Sender loszuwerden, muss sie einfach gutartig und bequem sein, nur so bekommt der Zuschauer Lust, endlich einen neuen BMW, einen Mercedes oder einen iPod zu kaufen. Für dunklere, traurigere Geschichten bleibt da kein Raum. Es ist also nur ein winziges Fenster, das sich mit dem Pay-TV für uns geöffnet hat.

Vielleicht wird es sich auf die Dauer weiter öffnen.

Glaube ich nicht, wir werden ein Kultphänomen bleiben. Nehmen Sie nur die Emmys dieses Jahr: keine Nominierung, nichts, *Treme* existiert für diese Leute gar nicht. Nicht, dass ich sehr böse darüber wäre, aber es zeigt mir doch, wie verloren wir insgesamt dastehen. Sicher, es gibt HBO, aber für das Fernsehen als Industrie sind wir schlichtweg irrelevant. Es steckt einfach zu wenig Geld in dem, was wir machen, zu wenig Zuschauer, zu wenig unmittelbarer Zeitgeist. Nicht einmal die Kritik, die heute in großen Tönen ihr Lob ausschüttet, war von Anfang an auf unserer Seite. Erst die Verbreitung auf DVD hat *The Wire* zu dem gemacht, was es heute ist, und das hat fünf, sechs, sieben Jahre gedauert.

Aber Sie selbst sind mit Ihrem Produkt zufrieden?

Oh, ich bin nicht verbittert, falls das so rüberkommen sollte, im Gegenteil: Ich erlebe die beste Zeit meines Lebens.

Ich würde keine einzige Einstellung ändern, nur um einen Preis zu bekommen oder mehr Zuschauer zu erreichen. Wenn es bei mir eine Sexszene gibt, dann nur, weil ich sie drinhaben wollte.

Und für die gezeigte Gewalt gilt das Gleiche. Sehen wir es so: Ich habe ein sehr anständiges Gehalt dafür bekommen, dass ich exakt das sagen durfte, was ich wollte – viel mehr, als ich im gleichen Zeitraum als Zeitungsreporter verdient hätte.

Das ist insgesamt mehr als die meisten von sich behaupten können.

Da stimme ich vorbehaltlos zu. Um es noch einmal zu sagen: Wir befinden uns mit dem, was wir machen, auf einer Seitenstraße und keinesfalls auf dem Highway, doch je mehr werbefreie Kanäle es gibt, desto besser stehen die Chancen für neue Formen des visuellen Erzählens. Das ist toll, und deswegen bin ich noch immer im Fernsehgeschäft.

*

David Simon
Homicide:
Ein Jahr auf mörderischen Straßen
800 Seiten, Deutsch,
Kunstmann Verlag — 29.08.11

S P E X p r ä s e n t i e r t

ELEVATE Festival

20.10. bis 26.10. Graz

Das Grazer Elevate Festival spannt heuer mit Konzerten, Diskussionen und Screenings den Bogen von Musik über Kunst bis zum politischen Diskurs. Das Musik-Line-up bietet House, Dubstep und dunklen Avant-Pop. Mit dabei sind Phon.o, Maria Minerva, Move D, B. Fleischmann, Holy Other, Pearson Sound u.v.m. *2011.elevate.at*

MEDIENGRUPPE TELEKOMMANDER

13.10. Hannover — Cafe Glocksee
14.10. Rostock — Stubnitz
15.10. Leipzig — Werk2
16.10. Jena — Rosenkeller
17.10. Würzburg — Cafe Cairo
18.10. Bayreuth — Glashaus
19.10. Nürnberg — Stereo
20.10. Wiesbaden — Schlachthof
21.10. Saarbrücken — Garage
22.10. Freiburg — Atlantik
24.10. Augsburg — Schwarzes Schaf
25.10. Heidelberg — Häll
26.10. Trier — Grüne Rackete
27.10. Köln — Gebäude 9
28.10. Essen — tba
29.10. Hamburg — Hafenklang

Konsumkritik reloaded, over and out: Die Mediengruppe legt mit *Die Elite der Nächstenliebe* ein Album der klaren Aussagen vor, das in seiner Kompromisslosigkeit im gegenwärtigen Pop keine Verwandten kennt, und verabschiedet sich nach zehn Jahren vom Musikbiz. Für ihre letzten Konzerte gilt: »Wir wollen alles kaputtkaufen!«

THE FELICE BROTHERS

29.11. München — Freiheiz
30.11. Frankfurt — Batschkapp
01.12. Köln — Gloria
02.12. Hamburg — Uebel & Gefährlich
03.12. Berlin — Postbahnhof

Sieht man Bilder von den Felice Brothers mit ihren staubigen Klampfen und Flohmarktverstärkern, könnte man die New Yorker für eine klassische Americana-Gang halten. Live definiert das Quintett das Klampfengenre überraschend weltoffen, in Richtung dunklen Soul und psychoaktiven Alk-Jazz.

CERTAIN PEOPLE

03.11. und 08.12. Berlin — Berghain

Das Berghain bringt mit seiner Konzertreihe *Certain People* etablierte Acts mit Neuentdeckungen im Grenzbereich zwischen Popsong und Elektronik zusammen, die zum ersten Mal in Berlin zu hören sind. Mit dabei am 03.11.: Darkstar, Wild Beasts, Butterclock, o F F; am 08.12.: Grimes u.v.m.

ZWANIE JONSON

22.10. Berlin — Privatclub
23.10. Köln — Studio 672

Zwanie Jonson aus Hamburg wird gern als *cheesy* beschrieben – wegen der gedrosselten Harmonien, Lehrbuch-Arrangements und der bodenlosen Eingängigkeit seiner Musik und Texte, neuerdings zu hören auf dem Album *I'm a Sunshine*. Seltener erwähnt werden seine genialen Zwischentöne. Großes schnörkelloses Songwritertum.

JAMES BLAKE

15.11. Hamburg — Docks
16.11. Berlin — Admiralspalast
17.11. Köln — Gloria
19.11. Frankfurt — Cocoonclub

Es gibt Menschen mit Geschmack, die den Dubstep-Pop James Blakes für die größte Innovation im zeitgenössischen Pop halten. Daneben gibt es seine Kritiker. Auf den Konzerten des jungen Engländers trifft man sie alle. Nie zuvor wurden Songs mit derart viel Wissen um jetztzeitige Clubsounds produziert.

FILM SOCIALISME von JEAN-LUC GODARD

13.10. Seefeld — Breitwand Kino
20.10. bis 26.10. Karlsruhe — Kinemathek
28.10. bis 02.11. Leipzig — Kinobar Prager Frühling
11.11. bis 16.11. Bonn — Kino in der Brotfabrik
24.11. bis 30.11. Köln — Filmpalette

Mosaik einer Kreuzfahrt: Der erste abendfüllende Film des großen Jean-Luc Godard seit *Nouvelle Vague* (1990) verbindet auf virtuose Weise Spielfilm und Experimentalkino zu einem Werk mit geradezu dämonischem Sog. Letztes Jahr war die Weltpremiere in Cannes, jetzt kommt *Film socialisme* in die deutschen Kinos.

HIGH PLACES

02.12 Köln — Week-End Festival
03.12 Berlin — HAU 2
05.12 Wien — B72
06.12 München — Kranhalle @ Feierwerk
07.12 Luzern — Suedpol
08.12 Yverdon-les-Bains — Amalgame

Naturalismus, Hippietum, Modernismus und Technikaffinität – Mary Pearson und Rob Barber aus Brooklyn verdichten die unterschiedlichsten Weltanschauungen in ihrer Musik zu elektronischem Dub mit menschlichem Antlitz. Nie waren die High Places tanzbarer und hookliniger als auf ihrem neuen Album.

Texte — Michael Lutz

Herstellernachweise Mode

Acne — www.acnestudios.com
Barbour — www.barbour.com
Ben Sherman — www.bensherman.de
Burberry — www.burberry.com
Camper — www.camper.com
Carhartt-Wip — www.carhartt-wip.com
Christophe Lemaire — www.christophelemaire.com
Christian Louboutin — www.christianlouboutin.com
Clarks — www.clarks.de
Closed — www.closed.com
COS — www.cosstores.com
Drykorn — www.drykorn.com
Floris van Bommel — www.florisvanbommel.de
Folk Clothing — www.folkclothing.com
Girbaud — www.girbaud.com
G-Shock — www.g-shock.de
Hannibal-Collection — www.hannibal-collection.de
Herr von Eden — www.herrvoneden.com
Hugo Boss — www.hugoboss.com
Jil Sander — www.jilsander.com
Kilian Kerner — www.kiliankerner.de
McQ by Alexander McQueen — www.m-c-q.com
Miriam Schaaf — www.miriamschaaf.com
Miu Miu — www.miumiu.com
Patrizia Pepe — www.patriziapepe.com
Replay — www.replay.it
Schiesser — www.schiesser.com
Tibi — www.tibi.com

S P E X p r ä s e n t i e r t e

S P E X l i v e

06.09. Hamburg — Mondial Club

Nach allseits geschätzten Institutionen, wie Tocotronic und Blockbuster-Headliner Robyn im letzten Jahr, nahm sich die Neuauflage der *Spex live*-Konzertreihe etwas weniger bekannten, neueren Entwicklungen im Bereich Gitarre und Elektronik an. Den Kick-off des Abends im Hamburger Mondial Club übernahmen Sparrow And The Workshop: Goth-Folker aus Glasgow mit einer dezenten, an Sonic Youth geschulten Affinität zum Noise; und mit einer Sängerin, die aufs Vortrefflichste in der Themenwelt ihrer Stimmverwandten PJ Harvey oder Hope Sandoval wildert. Auf Tonträger erzeugen Sparrow And The Workshop ein reizvolles Spannungsfeld zwischen Niedlichkeit und Morbidität. Live fiel der Goth, die latente Todessehnsucht, das Spiel mit dem Dunklen jedoch weitgehend unter den Tisch, was sicherlich auch mit dem offensichtlichen Spaß am Bühnendasein des Trios um Jill O'Sullivan zu tun hatte.

Der Rest des Abends war hauptsächlich neueren Erscheinungen des Phänotyps *dünnarmiger Neo-R&B-Crooner* gewidmet. Bei Dan Black und dem im Anschluss performenden Ali Love handelt es sich um junge Briten, die mit erstaunlicher Selbstgewissheit zweifelhafte Ghettoposen vorführen, während sie in ungewöhnlich hohen Stimmlagen ihre intimsten Gefühlszustände besingen. Einem Mittelstufler mit wackeligem Status im Klassenverbund würden derartige Bekenntnisse ins endgültige gesellschaftliche Abseits verhelfen. Dan Black dürfte aber auch dem derbsten Schulhofbully für seine unerschrockene Gefühlsduseligkeit, die er in größenwahnsinnige Stadionposen verpackt, Respekt abringen.

In den Pausen zwischen seinen Stücken übte eine wiederkehrende Persönlichkeitsverschiebung Blacks dann noch zusätzlichen Reiz aus: Der Brite, der eben noch den sleazy Vorstadt-Prince gab, wurde nun plötzlich zum DIY-Produzenten, der sehr hastig auf seinem, merkwürdigerweise zum Publikum gerichteten, außerweltlich blinkenden Controller herumtippte. Spätestens als Black dann »life is life, dreams are dreams, and I'm floating somewhere in between« sang – wobei man unweigerlich an ein Stadionkonzert der österreichischen Rockband Opus denken musste –, erinnerte man sich einmal mehr an die wohltuende Erkenntnis, dass Rollenbilder im Pop genauso merkwürdige Blüten treiben wie Musikstile.

Text — Thorben Kaiser
Foto — Stephan Blachnik

K U N S T a l s K L A N G

20.09. Berlin — Galerie Vittorio Manalese

In einem Charlottenburger Gewerbehof befindet sich das Lager der Galerie Contemporary Fine Arts (CFA) aus Berlin-Mitte. Größer als CFA kann man kaum werden, aber vielleicht ein bisschen cooler. Und deshalb leistet sich CFA-Gründer Bruno Brunnet seit anderthalb Jahren im Lager unter dem Namen Vittorio Manalese eine weitere Galerie. Nun hatte er Hendrik Weber (Pantha du Prince) eingeladen, dort eine Musikreihe zu kuratieren. Verteilt auf drei Abende lud Weber neun Namen ein, die den Familienroman der elektronischen Musik in Deutschland erzählen sollten. Am ersten Abend der Veranstaltungsreihe konnte man auf heilsame Weise erfahren, wie viel Wunsch und Täuschung in diesem Stammbaum stecken.

Denn zum Auftakt spielte die Krautrockband Faust. Faust gelten unter den feinsinnigen Legenden dieses Genres der frühen Siebziger – wie Can oder die jungen Kraftwerk – als die wilden Kerle. Und sie sind es immer noch. Sänger, Bassist, Rasselkönig und Oberschamane Jean-Hervé Péron begann die Darbietung mit einer spontanen Kettensägenaktion: Röhrend fräste er ein Gesicht in die weiße Galeriewand. Die englische Künstlerin Geraldine Swayne empfand später dieses Gesicht mit Farbe auf Leinwand nach. Und gegen Ende, als der lärmlastige Rock etwas langsamer wurde, Geraldine Swayne den Leadgesang übernahm, die Band dergestalt für kurze Zeit zusammenfand und man ein Echo auf Velvet Underground hörte, hielt Péron eine Bohrmaschine in die Luft, ans Mikro und rieb sie an einer Tonne.

Das Gehüpfe und die phallischen Posen mit den Handwerkermaschinen: Das alles erinnerte an eine Mischung aus Mick Jagger und Ozzy Osbourne. Faust zelebrierten – mehr als vierzig Jahre nach ihrer Entstehung – einen ungebrochenen Rockismus und damit genau das, was der Elektroszene aus gutem Grund weitestgehend fremd ist. Zumindest als Irritation des elektronischen Familienromans war dieser Auftritt also wertvoll. Danach setzte Hendrik Weber die französische Technomusikerin Chloé mit einem Live-Act ins Programm. Ihr Set in gedrosseltem Tempo wurde begleitet vom Videokünstler Transforma. In expressionistisch ausgeleuchtetem Scharzweiß sah man Hände, die aus Wänden wuchsen, und später eine tanzende Figur mit einem Kopfschmuck aus Neonröhren. Gegen Ende nahm dann auch Chloés Musik Industrialklänge mit auf. Doch von Fausts Bohrmaschine bis zum Laptop von Chloé ist es ein sehr weiter Weg, der mit einem Familienroman kaum zu beschreiben ist.

Text — Tobi Müller
Foto — Piero Chiussi

R e a k t i o n e n !

Das ist keine Werbung! Eine der uns irrtümlich zugesandten Gewinnspielpostkarten variiert auf ihrer Vorderseite die körperlichen Bezüglichkeiten des vermeintlichen Lösungswortes »Body Slam«.

Betr.:
Bootsy, Baby!

Anm.: Etliche Postkarten mit dem kommentarlosen Stichwort »Body Slam« sorgten diesen Sommer für Erstaunen in der Redaktion. Nicht, dass wir ungern Post bekommen. Wir konnten uns nur nicht erklären, wessen »Body« hier gemeint sein könnte, oder wie und wann wir zu einem solchen »Slam« aufgefordert haben könnten. Auf Nachfrage – natürlich per Postkarte – klärte uns schließlich Thorsten Heiek, der freundliche Einsender aus Nordhessen, auf – per Brief. Darin die herausgerissene letzte Seite der Spex-Ausgabe #333, mit dem Rückblick *Spex vor 17 Jahren*, genauer: mit einem Ausriss aus Christiane Storms historischem Text *Ahh… The Name Is Bootsy, Baby!* Dieser schloss mit einem Gewinnspiel: »Zur Feier des Funks« wurde im Jahr 1994 die neue Bootsy-Collins-Platte verlost. »Einsendungen an die Redaktionsadresse. Stichwort: ›Body Slam‹.« – »Achtung, Wiederholung! Bitte nicht anrufen!«, wird in solchen Fällen im Fernsehen eingeblendet. Ein Preis geht trotzdem an Herrn Heiek. Keine Bootsy-Platte, aber ein Überraschungspaket samt einer unversehrten Spex #333.

Thorsten Heiek
per Postkarte — 30.06.11

Betr.:
Alles gesagt?

zur Podiumsdiskussion mit Lars von Trier, 3. September im Kino Babylon, Berlin:

Heute, wo gemeinhin angenommen wird, dass überlegtes Antworten langweilt, wo der Moderator immer gleich hart oder eben lustig dazwischen muss, weil er längere Pausen – außer vielleicht bei Helmut Schmidt – nicht aushält, ist Lars von Trier kein einfacher Gast. Wie in seinen Filmen möchte er auf das Unschwere einprügeln, bis es rätselhaft ist. Und er lässt sich Zeit. Das ist sein sadistisches Spiel, das er aus seinem devoten Zögern langsam entwickelt. (…) Der hinausgezögert lockere Einstieg – zu lang. Lars von Trier tut genervt. »Ihr müsst mir endlich die verdammten Fragen stellen«, sagt er. Die aktuelle Ausgabe der Spex (Titel: Lars von Trier) hatte vielleicht schon alles gesagt und gefragt. Lars von Trier plaudert aus, was dort schon steht. In der zweiten Hälfte des Abends, der kein ernster mehr wird, haben die Zuschauer das Fragen übernommen. (…) Udo Kier hatte im Spex-Interview gesagt: »Es ist doch toll, wenn man einen wunderbaren Film macht und dann sagt: ›Ach, eigentlich mag ich den gar nicht.‹ Hätten alle den Film gehasst, würde Lars wahrscheinlich sagen: ›Das ist mein bester Film.‹« So ist das mit Lars von Trier.

Jasper Fabian Wenzel
in Welt Kompakt — 05.09.11

Betr.:
Geklaut

zu Klaus Walters Rezension von Afrika Hitechs *93 Million Miles* aus Spex #333:

Ich dachte, »meine Güte, schon wieder dieses herumspexen!« Einmal mehr will mir ein Spexler die Geschichte der Popkultur erklären. Von den Ursprüngen bis ins Hier und Jetzt in einer einzigen Plattenkritik. Unglaublich. Aber wahr. Doch dann Versöhnliches – eine lupenreine und humorige Ohrfeige an Mark Pritchard und Steve White dafür, dass sie nichts unversucht ließen, die Rhythmen Afrikas in der Pop- und Dance-Welt digital zu zitieren. Und weiter – ein Kompliment für Klaus Walters Sicht auf Africa Hitechs »Verklärung« der angloafrikanischen Realitäten. Hut ab.

Und dennoch ist da ein Stück auf dem Album, das nicht nach Jamaika schielt und viele Fragen offen lässt, sondern gute Unterhaltung bietet. *Light the Way* vereint diverse Subwelten der Clubmusic und zitiert den Meister alles Überirdischen, Sun Ra. Der Spaß an dieser Nummer währt dann aber leider auch nicht lang. Denn das Original (komplett gesampelte Vocals und Orgel) heißt *Sky Is a Sea of Darkness – When There Is No Sun*. Geschickt geklaut und passend inszeniert. Doch für all die vielen Sun-Ra-Fans unter den Elektronikern nicht geschickt genug! Schade drum.

Gruß
Charles Petersohn
per Mail — 25.08.11

Betr.:
Übersehen?

Gibt es zu wenige Protestsongs? Klebt die Generation Facebook wirklich bloß vor dem Bildschirm, probt den politischen Aufstand im Netz – statt Lieder auf Asphalt? Das fürchten auch andere. Weil dem deutschen Pop der Protest abhandengekommen sei, rief etwa die Musikzeitschrift Spex kürzlich einen Wettbewerb aus: »Protestsongs gesucht!« 120 Künstler und Bands beteiligten sich. Schöne Songs waren dabei, aber oft mehr verrätselte Wohlwollerei als karge Klagerufe. Ein Protestsong, hieß es schon bald in Internetkommentaren, müsse eben aus tiefstem Herzen und aus innerem Groll auf die Straßen geschrien werden. Was nütze da, bitte, eine Order aus der Fachredaktion? Und tatsächlich übersahen die Musikjournalisten ein Detail: Auf den Straßen und in den Wäldern, dort, wo die Bewegten sitzen, erleben Protestlieder längst ein Revival. Als im Herbst letzten Jahres Demonstranten beim Castorprotest zum »Schottern« ins Wendland riefen, schrieb ihnen die Sprecherin der Bürgerinitiative Lüchow-Dannenberg, Kerstin Rudek, eigens einen »Schotter-Song«.

J. Wehn und M. Kaul
in der taz — 26.08.11

Betr.:
Comeback

Anfang 1983 hab ich Spex entdeckt, mir gar alle alten Hefte noch besorgt und Euch bis ca. 1998 die Treue gehalten. Dann gefielen mir die Themen und, wichtiger, die Schreibe nicht mehr. Also wechselte ich zum Rolling Stone. In den letzten zwei Jahren wurde ich aber zunehmend unzufriedener mit der musikalisch stagnierenden Ausrichtung des Blattes, dessen schläfriges Opfer auch ich nun zu werden drohte. Daher hab ich Eure Sept./Okt.-Ausgabe gekauft, und Halleluja, eine sehr schöne Bonus-CD. Mir gefällt jedes einzelne verspulte Stück darauf. Zu meinem Erschrecken kannte ich nur The Rapture; der Rest war mir bisher völlig unbekannt. Mein Gott, was hab ich verpaßt?! Sind die älteren Bonus-CDs etwa auch alle so gut/interessant?

Na, alles was ich sagen wollte, ist jedenfalls: Ich bin wieder da! Schön, dass Ihr ohne mich durchgehalten und mich nicht aufgegeben habt. Das Layout ist zwar Mist und die Modeseiten sind mir egal, aber man lebt ja schließlich dafür, sich neuen Herausforderungen zu stellen. Außerdem hab ich ja bis Mitte Oktober Zeit, vielleicht doch das ganze Heft durchzulesen. Und dann hol ich mir auch wieder das neue. Versprochen.

Sascha
per Mail — 03.09.11

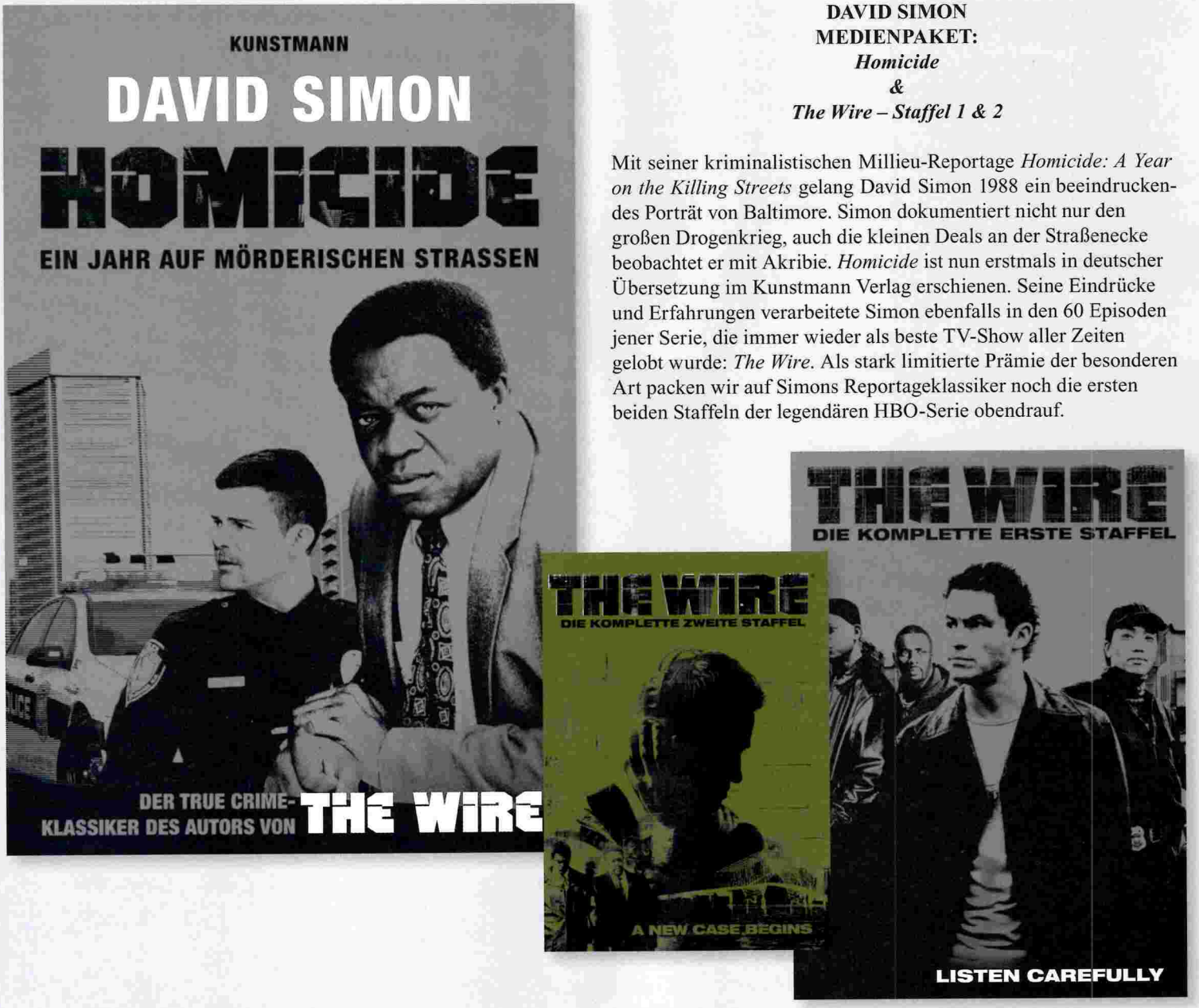
*

LESERBRIEFE bitte per E-Mail an:
leserbriefe(at)spex.de

Oder per POST an:
Spex - Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178
D - 10997 Berlin

A b o — P r ä m i e n w a h l # 3 3 5

2 JAHRE SPEX: 12 HEFTE / 60 EURO*



DAVID SIMON
MEDIENPAKET:
Homicide
&
The Wire – Staffel 1 & 2

Mit seiner kriminalistischen Millieu-Reportage *Homicide: A Year on the Killing Streets* gelang David Simon 1988 ein beeindruckendes Porträt von Baltimore. Simon dokumentiert nicht nur den großen Drogenkrieg, auch die kleinen Deals an der Straßenecke beobachtet er mit Akribie. *Homicide* ist nun erstmals in deutscher Übersetzung im Kunstmann Verlag erschienen. Seine Eindrücke und Erfahrungen verarbeitete Simon ebenfalls in den 60 Episoden jener Serie, die immer wieder als beste TV-Show aller Zeiten gelobt wurde: *The Wire*. Als stark limitierte Prämie der besonderen Art packen wir auf Simons Reportageklassiker noch die ersten beiden Staffeln der legendären HBO-Serie obendrauf.

David Simon *Homicide: Ein Jahr auf mörderischen Straßen.*
Aus dem Englischen von Gabriele Gockel,
Thomas Wollermann und Barbara Steckhan, kartoniert, 832 Seiten,
Verlag Antje Kunstmann — 29.08.11

The Wire – Die komplette erste Staffel,
5 DVDs, USA, 758 Minuten, inkl. Audiokommentare, FSK 16,
Warner Home Video — 12.11.10

The Wire – Die komplette zweite Staffel,
5 DVDs, USA, 703 Minuten, inkl. Audiokommentare, FSK 16,
Warner Home Video — 06.05.11

*

A b o — P r ä m i e n w a h l # 3 3 5

1 JAHR SPEX: 6 HEFTE / 30 EURO **

MGMT
Late Night Tales

Mit ihrem Debüt *Oracular Spectacular* wurden MGMT 2008 zu *everybody's darling*. Vier durchwachsene Jahre und ein sehr ambitioniertes Nachfolge-Konzeptalbum später stellen nun Andrew VanWyngarden und Ben Goldwasser in ihrem Beitrag zur *Late Night Tales*-Reihe 20 Lieblingsstücke zusammen, darunter ihr exklusives Bauhaus-Cover *All We Ever Wanted Was Everything*. Die entstandene Mischung aus Avantgarde, Indie-Heldentum und reichlich Postpunk stieß in der Redaktion auf allgemeine Begeisterung und wurde deshalb zu unserer Platte der Ausgabe erkoren.

CD
Late Night Tales / EMI — 03.10.11

*

ASHES TO ASHES
Zurück in die 80er
Staffel 1

»Heute sprechen Held oder Heldin fließend Sechziger, Siebziger, Achtziger«, kommentierte Georg Seeßlen im letzten Heft das auch im TV verbreitete Phänomen der *Retromania*. Chronologisch folgerichtig ließ die BBC also auf die Serie *Life on Mars – Gefangen in den 70ern* das Sequel *Ashes to Ashes* folgen, in dem sich die Polizeipsychologin Alex Dracn die Mode und den Slang der achtziger Jahren aneignen muss. In der ersten von drei Staffeln will Drake den gewaltsamen Tod ihrer Eltern aufklären. Ihre investigative Zeitreise findet im Komatraum statt und wird leitmotivisch angeführt von der Figur des Harlekins aus Bowies titel-gebendem Musikvideo.

3 DVDs,
Großbritannien 2008, 665 Min.,
Polyband — 27.05.11

*

* Inland 60 Euro / Ausland 84 Euro
inkl. Porto und Mwst.

** Inland 30 Euro / Ausland 42 Euro
inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo
abo(at)jfmedia.de

Tel.: 030 - 69 59 72 32
Fax: 030 - 69 59 72 40
(Mo. - Fr., 10 - 14 Uhr)

Jeder, der Spex abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen. Weitere Prämien auf www.spex.de/abo

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht jedoch nicht.

EIN JAHR SPEX
Jetzt auch als
Geschenk
www.spex.de/a

I m p r e s s u m

VERLAG
piranha media GmbH
Saarstraße 5 / II.
80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift — siehe Verlag)

PROJEKTLEITUNG
Jörg Sauer
joerg.sauer(at)piranha-media.de

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick
petra.lengnick(at)piranha-media.de

REDAKTION
Spex
Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname(at)spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Jan Kedves (verantwortlich)
Wibke Wetzker (stellvertretend)

REDAKTION
Print — **Lutz Happel**
Jan Kedves (Textchef)
Ralf Krämer
Nadin Wildt (Praktikantin)
Wibke Wetzker (Chefin vom Dienst)
Online — **Thomas Vorreyer**
Ressortleiter Mode — **Jörg Sauer**
Styling & Produktion
Modestrecke — **Alexandra Dietl**

ART DIRECTION
Andreas Wesle
Atelier 1, Liska Wesle — Wien / Berlin

GESTALTUNG
Patrick Klose
Andreas Wesle
Sebastian Köck (Praktikant)

LEKTORAT
Ralf Chudoba

AUTORINNEN und AUTOREN
dieser AUSGABE
Jens Balzer
Carmen Böker
Esther Buss
Max Dax
Robert Defcon
Diedrich Diederichsen
Jonathan Fischer
Heiko Gogolin
Björn Gottstein
Thomas Gross
Ulrich Gutmair
Sebastian Hammelehle
Bianca Heuser
Thomas Hübener
Gerd Janson
Thorben Kaiser
Gregor Kessler
Nina Lacher
Thomas Lindemann
Michael Lutz
Aram Lintzel
Dominikus Müller
Tobi Müller
Joachim Ody
Oskar Piegsa
Margarete Stokowski
Klaus Theweleit
Christoph Twickel
Steffen Vogel
Anne Waak
Klaus Walter
Alexis Waltz
Johannes von Weizsäcker
Jenni Zylka

FOTOGRAFINNEN und
FOTOGRAFEN dieser AUSGABE
Nick Assfalg
Giasco Bertoli
Martin Bilinovac
Felix Brüggemann
Adrian Crispin
Leonard Greco
Thomas Groß
Kai Jünemann
Kristin Loschert
Bill McAllen
Ingo Mittelstädt
Jorge Peniche
Katharina Poblotzki
Claudia Rorarius
Florian Süssmayr
Dan Wilton

ANZEIGEN
Jörg Sauer
(Gesamtanzeigenleitung,
Anschrift — siehe Verlag)
Tel — 089 30 77 42 - 11
Fax — 089 30 77 42 - 33
Martin Hossbach (Heft - CD)
martin.hossbach(at)spex.de
Michaela Glanzer
(Leitung Anzeigendisposition,
Anschrift — siehe Verlag)
Tel — 089 30 77 42 - 12

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich)
Tel — 0221 579 78 - 01
martin.grueter(at)piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH
Köpenicker Str. 178 / 179
10997 Berlin
Tel — 030 69 59 72 - 30
Fax — 030 69 59 72 - 40
abo(at)jfmedia.de

DRUCK
Dierichs Druck + Media
GmbH & Co. KG
Frankfurter Str. 168
D - 34121 Kassel

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5
D - 85386 Eching
Tel — 089 319 06 - 0
Fax — 089 319 06 - 13

© 2011 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt. Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.
Anzeigenschluss SPEX 01+02/2012: 14.11.2011, EVT: 08.12.2011. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2011.

AB DEM 28. OKTOBER IM HANDEL SPECIAL ::

NEU GEMACHT!
WWW.GROOVE.DE

CHARTS, NEWS, FEATURES

TÄGLICH FRISCH ::

EXKLUSIV: STREAMS, PODCASTS, GROOVE TV

GROOVE

ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR

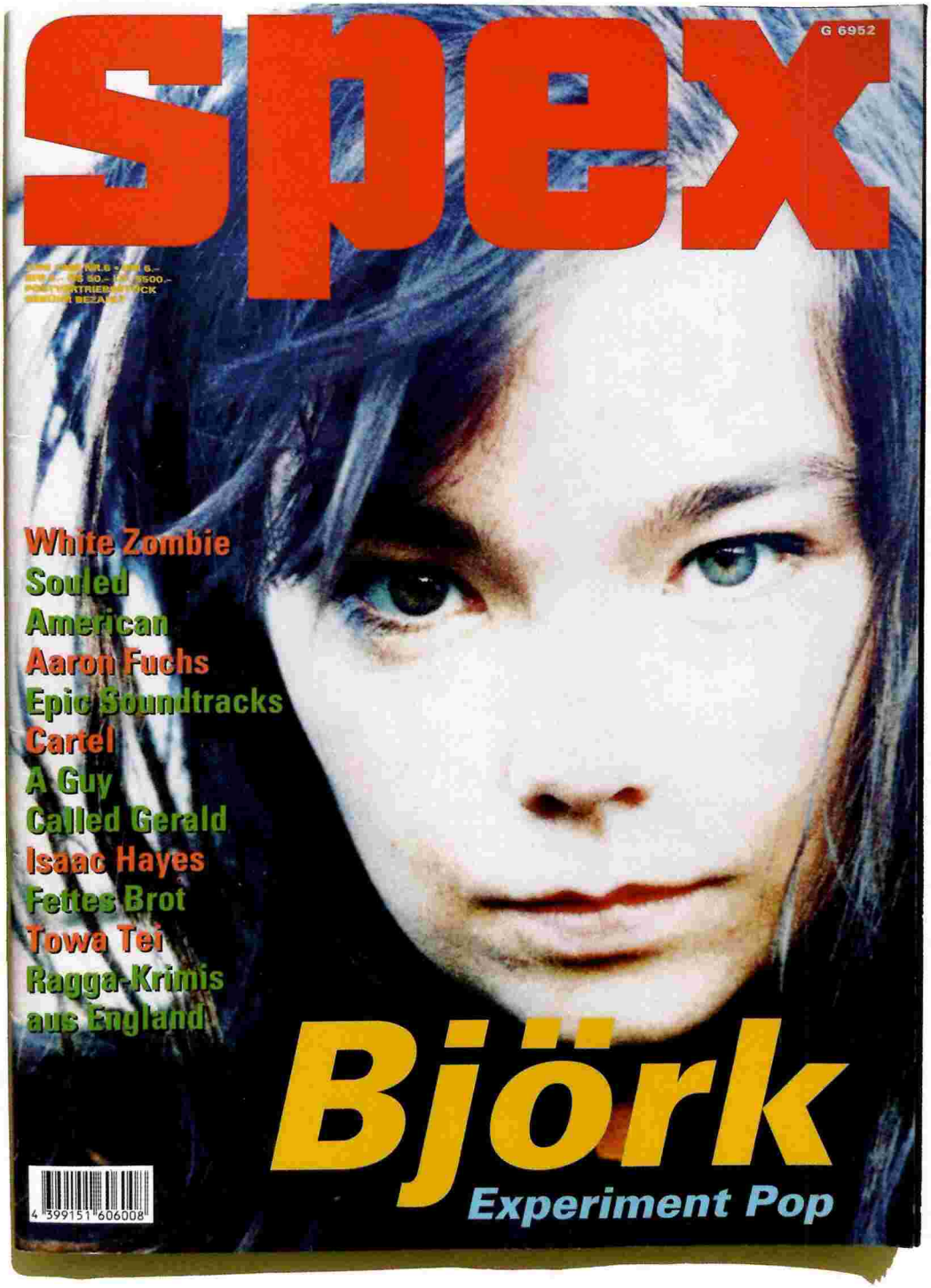
133

MIT:
RUSTIE - DER NEUE PROG-DUBSTEP
ZU BESUCH AUF PLANET MU

AUSSERDEM:

IM GESPRÄCH: JESSE ROSE
PLANETARY ASSAULT SYSTEMS
DETROIT 2011 - LEBEN UNTER DER OBERFLÄCHE
UND ANDERE

Spex vor 16 Jahren

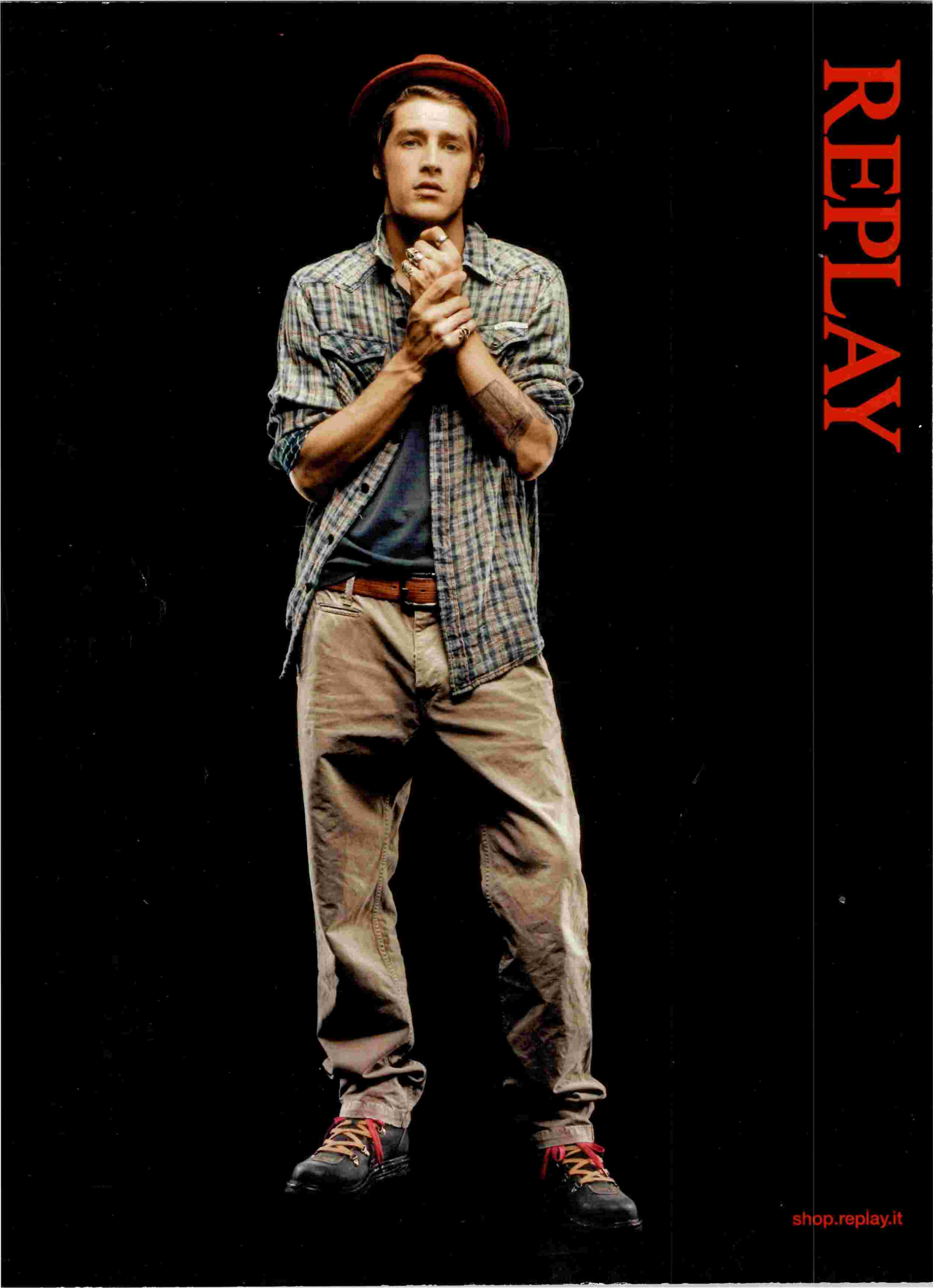


Jörg Heiser trifft Björk

»Schon sehr früh zog ich mich selber an, machte mir Essen, ging zur Schule.
Ich wurde praktisch zu zwei Personen. Ich sagte mir: Zieh dir Socken an, damit du dich nicht
erkältest. Und jetzt solltest du was essen. So habe ich mich um mich selbst gekümmert.
Ich bin heute noch ein wenig so. Ich habe einen Idioten in mir, der den Löffel nimmt
(*nimmt den Löffel aus der Zuckerdose auf dem Tisch und wirft ihn über die Schulter in den Raum*),
und ich sage dann: Hör auf damit! (*steht auf und hebt den Löffel wieder auf*).«

Die nächste SPEX: ab dem 8. Dezember am Kiosk

Die Folgen des Klimawandels
sind groß. Seine Opfer klein.
Mit der Erwärmung des Klimas drohen Kindern Gefahren wie
Mangelernährung oder Malaria. Helfen Sie uns, Kinder heute zu
versorgen und sie auf die Veränderungen von morgen vorzubereiten.
Spendenkonto 300 000, BLZ 370 205 00, www.unicef.de
unicef
Gemeinsam für Kinder


REPLAY
shop.replay.it